

نزيwa

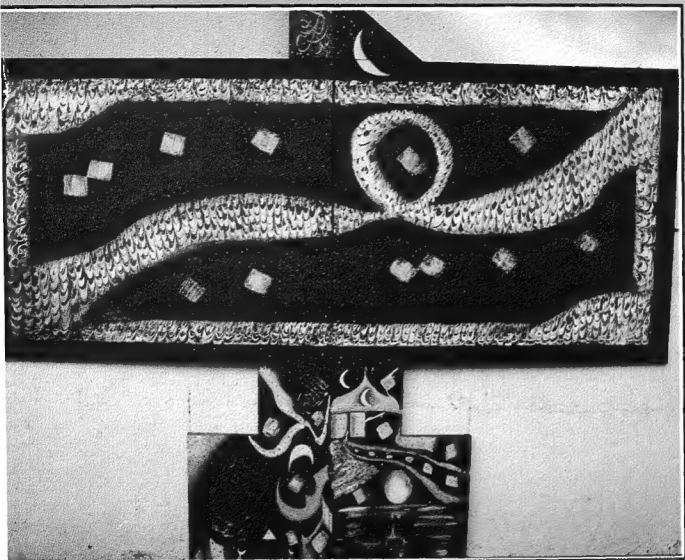
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

سمائل والخليلي وشجرة الأنساب الشعرية ■ في تاريخ جزيرة
سوقطرس ■ إضاءات في الشعر العماني ■ تكوين المجموعات
الشعرية ■ محمد أركون والإسلام الحقيقي ■ سيوران : حكيم
الزمنة الحديثة ■ محمود درويش والصوت الضمني ■ نيتشه
وبلاغته النسوية ■ جدلية العمارة ■ الماء والاستنبا، ... واقرأ:
ابن عربي - بيكيت - موسى وهبه - البردوني - الباهي محمد -
غادة السمان - العربي باطمة - ميثم الجناحي - فريدة النقاش -
عالية شعيب - ابراهيم الكوني - نزيه ابو عفش ... وشعر
عالمي من ترجمة بول شافول - محمد بنيس - أحمد فرحات -
هاتف الجناحي - بشير السباعي ... وأسماء وموضوعات أخرى..

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ م - رمضان ١٤١٨ هـ





▲ تشكيل الفنان : محمد فاضل الحسني ، سلطنة عمان

► الغلاف الأول بعدسة : عبدالرحمن الهنائي ، سلطنة عمان

إهداء 2006

الدكتور / محمود أمين العالم
القاهرة

نيزكا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود

رئيس التحرير

سيف الرجبى

العدد الثالث عشر - يناير 1998م

الموافق رمضان 1418هـ

منسقى التحرير

طالب المعمرى

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهم - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو ما يعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لجهة «نزي» على العنوان التالي: مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان ص.ب. ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف: ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٣٨٦، فاكس: ٧٩٠٥٢٣)

العدد الثالث عشر - يناير 1998م



مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

القاتل - الضحية والحلم الوردي

بأباطرتها وعبيدها وتوكل غرائزها المتوحشة هي المتربعة في سدة هذه الحضارة على المستوى الكوني.

جيوش من العلماء والمختصين والخبراء في كافة الحقول والمجالات يقذفون عصارة فكرهم الخلاق في تطوير هذه الحضارة وهذا النوع من التقدم، يعد أن أنجز بشراسة فصل العلوم والاختراعات عن سياج أخلاقها وسلوكها بما يعني ذلك من كوابح إنسانية وأخلاقية، ليتوحد الإنسان والآلة في كائن مشترك، ليس سوى وسيلة لخدمة أهداف وغايات لن تعود شروط السيطرة عليها ممكنة.

لم يعد شرط العقل النقدي في الغرب بصورة خاصة وهو المعنى، بداية بمدارات الحضارة والتقدم في أطوارها الكبيرة في هذا العصر، يمارس فاعليته الحقيقية في تصويب المسار وما آلت إليه نتائجه الكارثية. رغم فرص التعبير والمنابر الواسعة التي تتيحها مكتسيات، الحضارة الغربية، ظل هذا العقل في الهامش يمارس دوره على صعيد النخب من غير قدرة النفاذ والتأثير في وعي المجتمعات والتاريخ.

في منحنى الإنسان ذي النمط الواحد في المزاج والتفكير والاختيار الذي يصرّف كما تُصرّف «الطماطم» ذات الحجم الواحد في صناديقها. أو مثل

لم يحدث في تاريخ الكائن في عصوره المختلفة، أن يختلط وجه الضحايا بجلادها ويضيع ويلتبس على هذا النحو الذي نرى ونسمع على امتداد هذا الكوكب الماهول ببشره وحروبه، والماهول بحقول الاختراعات والغرائز التي تنزع غالباً نحو الفتك وتأسيس أسطورة الشر والعنف في مختلف أوجه حياة البشر... حتى ليخال الرائي، أو حتى المستمع لنشرات الأنباء، أن العالم برمته وُلد من دوافع انتقامية ذات منشأ ميتولوجي، وليس، فقط من دوافع شروط الصراع وأرزائه وعناصره، أو من حلبة صراع رومانية لم يتطور عبر خط تاريخها الطويل إلا نزعات الطفيان والهيمنة ورغبة إقصاء الآخر وسجقه تحت شتى الأقنعة والتبريرات، التي برعت في ترويجها وتعميمها ككتات الاعلام وكواسر الفضاء التي وسمت الأفراد والمتون والهوامش بطابعها الخاص.

لم يحدث أن يضع وجه الضحية في تضاريس وجه جلادها ويتلاشى، بسبب هذا النوع من التطور التكنولوجي في مجال الأسلحة والاعلام وتسخير جل المعارف التي أبدعها العقل والمخيلة البشريان عبر آلاف السنين لخدمة هذا السياق الأحادي من التطور الذي تصب في بؤرته كل التعدديات والجغرافيات والمصادر المادية والعقلية الممكنة والمستحيلة لتبقى أرومة الحلبات الرومانية

المركز كل محاسن هذه الثنائية ليتم الدمج القسري ويتم التموه واللبس.

لقد اتسعت الفجوات بصورة مريعة كما اتسع الخرق على الرافق، واتسعت الهوة بين الفقراء والأغنياء وبين المتحضرين ونقيضهم، لكن ذلك يظل مُضْمَرًا كجزء من لعبة السيطرة الجديدة في محاولة لطعمه، قالة الاعلام الضخمة قادرة على كل شيء وهي المولدة الوحيدة للمعجزات والخوارق في عصرنا.

هذه الآلة نفسها التي لم تترك للبداش الامي في أقصى غاية بافريقيا، أو منعطف صحراوي في الجزيرة العربية، نعمة الامية كي يبقى على قسط من طفولته وفطرتة وصفاء خياله فالحقته بها حتى الامحاء والاضمحلال.

لا يفهم (طبعها) انني أدافع عن أمية ما! ربما - من وجه مختلف لكنه يقضي الى المفارقة المأساوية نفسها - على طريقة (نيرون) حين جاءوا اليه لتوقيع أول حكم بالقتل، أطلق عبارته المعروفة «ليتني لم اتعلم القراءة والكتابة»، كان نيرون فيما يبدو من سرد حكايته مع القتل ذا ضمير نقى قبل ولوغه في لعبة الدم الأزلية، التي برع فيها الأحفاد لاحقا بشكل يجعل منه ذكرى لطيفة في غابر الأزمان.

الأمي هنا لم يدخل في مجال معرفة أولية ممكنة، تعلم القراءة والكتابة، مثلا، بل انغمس في الشاشات وأطباق الفضاء ليقتلع من حياته ونمط تفكيره وموروثه. هذه المعطيات التي كان لها أن تمضي باتجاه تحديث على قدر ولو بسيط من الاتساق يرسمي بها في قعر هاوية لا سقف لها ولا قرار.

إن انقسام هذا الكائن هو أعلى درجات الاختلال التي عرفها تاريخ الوعي البشري وأعلى درجات الاختلال في ضمور وقصور الجهاز الادراكي حتى الامحاء الكامل، عن الشروط والملابس التي انتجتها تلك الحياة المستجدة بشخصها وهواها ومخترعاتها الاستعمالية وغير الاستعمالية

الطيور التي تُسَخَّرْنَ داخل الأقفاص، كيلا تغرد خارج السرب، وهو تشبيه أكثر أملا وأقل قسوة.. هذا الانسان الواحد الذي حسمته آلة الحضارة الغربية بتفوق باهر، رغم مظاهر الحريات السطحية، وتمت عملية الدمج للفروقات والاختلافات، وبذلك الأجناس والسلالات والثقافات في مستوى آخر.. «كتلة» التاريخ الجديدة.

في هذا المنحى ليس للضحية من مناخ لسرد حكايتها مع التاريخ ولأجيال يفترض قدمها، بعد أن رحل الشهود الحقيقيون وبقي شهود الزور الذين تغربكهم تلك الآلة وأولئك الخبراء البارعون في فقاء عين الضحية ومحو ملامحها ووجودها، وإن بقي من شهود فهم من الندرة، قد ولجوا تخوم عزلتهم اختياراً وإكراها..



لم يعد هناك فرق واضح بين الضحية وجلادها، بين المحيط والمركز، بين الأمي والمتعلم بهذا المعنى، لقد تماهت الضحية والجلاذ بسبب تزييف الوقائع ووادها. وليس فقط، عبر التشوهات الخلقية والروحية التي تأتي كنتائج للسلوك الفاشي وتدميره للضحية مثلما في فيلم «بواب الليل» للايطالية «ليانا كافيانى».

وإن الحقائق وطمس معالم الفروق الجوهرية عنصر رئيسي من عناصر القوة الممتزجة بشكل كلي بانجازات المعرفة، العنوان الكبير للسيطرة في عصرنا. القاتل في هذا السياق لا يرفض مقاومة الضحية فحسب ولا حتى توسلاتها، ولا يريد استسلامها الكامل بالمعنى التقليدي، إنه يعطيها قدرا من وهم الحركة والحرية وقدرة المناورة، وهو يتفرد عليها من عل، مبشما بدهاء المنتصر سلفا طامأن مجمل عناصر وجودها في قبضة مخالفه القاطعة.

هذا التطور في علاقة القاتل بضحيتة، هو تطور في صلب المعرفة المعاصرة وأدواتها، تطور لم يبق على نعمة تلك الثنائية إن كان هناك من نعمة، التي تندرج في النظرة إياها، من محيط ومركز. لقد أخذ

حراس قلعة الأصول والتطرف، دعاء الاستئصال لكل ما لا يتفق مع تصوراتهم الكهفية المقدوسة بـصُباب العنف خارج إمكان الحياة وشروط المعيش في عصر بعينه، مهما كان نوعه ووجهته.

هذه الجماعات التي يقودها شبح القتل والتفكيك لكل رأي مخالف سواء كان من أبناء الجلدة في الدين والتاريخ والقرابة والرحم أو «الأخر». في الحالة الأولى نرى كيف تفتقر الضحية نفسها بعماء لم تعرفه عصور الغلاة والتشدد والظلام - الجزائر نموذجاً - إنه المظهر الأكثر سطوعاً ودموية لشلل الذات عن الإقامة في الزمن والتاريخ. الذات في تشظيها وانزهاها أمام نفسها وأمام الآخر.

الذات الضحية والجلاد في الوقت نفسه.



أمام زحف البربرية الحديثة، بعض موكب حضارة العصر، في فجر الأيام الأخيرة لهذا القرن، مخلّفاً وراءه كل القيم والأفكار التي كان من المفترض أن يعطي على نحو من هديها وصراتها قيم: الحق والجمال والحرية والعدالة. قيم النهضة والتنوير، «ديكارت»، و«كانت» (شيطان يضيئ أعماقي بالدهشة: النجوم في السماء والأخلاق على الأرض) «هيجل» و«نيتشه» والشعراء والفنانين وقبلهم فلاسفة وعلماء العرب والمسلمين والشرق... الخ.

لم يبق منهم إلا ذكريات حزينة للدارسين والمختصين والحاليين وسط جلبة هذا المشهد الذي يمضي إلى حقه بسرعة سقوط النيازك في صحراء مقفرة وعاتية.

لم يعد من دور يذكر لتلك القيم والأفكار التي استدعت كل تلك التضحيات العظمى في تاريخ البشر، ليرتفعوا بذواتهم وحياتهم من مهاولي البهيمية والفرائز.

صارت البشاعة والقبح والخواء هي الاركان التي تؤثت الأمكنة والحيات..

سيف الرجبى

اللامحدودة. إنه الضحية المثالية لقاتل لا يترأى له إلا كحلم وردي.



نظرة سريعة على حياة البشر القائمة، عربياً وفي أماكن أخرى، تعطيان البراهين الكافية إلى ما آلت إليه هذه الحياة من تفكس واختلال ونمو رهيب لقيم الانحطاط المنبئة في تضاعيف هذه الحياة وتفاصيلها. الغناء وهو ضحية أخرى للتقليد الأعمى لموسيقى الغرب في عصر انحطاطها، وليست المسلسلات والسينما بأحسن حالا، حتى أنماط السلوك المختلفة وطبيعة اللغة والثقافة المتداولتين. وخيلاء المال وسطوة استعراضه، والذي لا يندرج بداهة، في أي مشروع حضاري وثقافي، وإن كان هناك نوع من تفكير مشترك من هذا القبيل فهو مجهض سلفاً، نتيجة للجشع والانانية المفرطة وضيق الأفق الذي هو جزء من التركيبة العضوية للواقع الذي نعيش، حتى يترأى لمستمع الضجيج حول «الهوية»، ونقائنها بأن الحديث كان عن العهود الأموية والعباسية، لكننا الذات العربية تستبدل حياة الواقع والزمن والتاريخ بحزمة أوهايم بديلة كسباق طبيعي للعجز عن الإقامة في الزمن والتاريخ.

نستدرك في هذا الصدد، أن مآسي الحياة العربية ليست كلها من صنع «الأخر» الغرب الأوروبي الآن بما فيه أمريكا طبعاً، وقبل العهد السوفييتي وتلك العثمانيّة المظلمة، كما ذهبت أفكار أحزاب وأيديولوجيات استقراطية، يسارية ويمينية بتعليق كل عناصر التخلف والانهيار الداخلي، فوق قرون هذا الحيوان الأسطوري الذي هو «الخارج».

ولا تتورع بعض الآراء السيالة بالحماس عن سرد قصص البطولات والانتصارات التي لا تخص إلا العرب بعينهم في مقابلة مع الأعداء الذين لا يزنون وزناً من تاريخ وثقافة وملاحم أمجاد.

ولا ننسى في هذه العجالة، وكيف لنا ذلك ودماء الأبرياء تغطي الساحات والشوارع والمعابد تحت سطوة هواجس الانتقام نفسها التي تتحكم في آلة القتل الكوني وإن اختلفت الدوافع الملعة، حيث



المحتويات

١٧٢ : **نصوص :**

سيوران : محمد علي اليوسفي - طوق الحمامة، مبرال
الطعاري - علي : ايروس بلد يسرا - الشاطيء - عامر
الصمادي - ثلاث قصص - يحيى سلام المذري - زفاف
نعمة الجبل : محمود الرحبي - حجر صهي : وحيد
الطويلة - نوران : فريد رمضان - قسوة في ثياب قديمة :
رشيد نبيسي - احتفال : مروه العزري - غفوة تكفي :
انتصار السعدي - التمساح : يوسف عزيزي بني طرف.

٢٠٧ : **علوم :**

الماء والاستحمام : جمال أبو ديب.

٢١٢ : **متابعات :**

عروة الزمان الباهي : ابراهيم فتحي - صاحب ناس
الغبوان : يوسف القعيد - اللغة الثالثة : جبار ياسين -
الحياة الادبية في عُمان : محمد رجب السامرائي -
أصولية مفتحتون : فريدة النقاش - الصورة الشعرية
عند البردوني : عبد الحميد غزي بن حسن - شهوة
الاختلاف : ابراهيم اليوسفي - غادة السماء :
عبد اللطيف الانثوني - عرب الصحراء : أحمد الحسين
- الآلات الموسيقية التقليدية : بدر عبد الملك - القدس في
عينين رسامين الكاريكاتور : فايز سارة - آدم حاتم :
محمد مظلوم - إضاءات من الشعر العماني - هلال
الحجري.

٢٥١ : **الكشاف :**

أشرف أبو اليزيد

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر
كتابها. والجلد ليست بالضرورة معنونة عما يرد بها من آراء.

٦ : **دراسات :**

سنانل : استطلاع مصور - تكوين المجموعات الشعرية :
شريل داجر - الثاني خيط الروح : صبحي حديدي - جدلية
العمارة : ياسين النصير - اسلام الشرق والشرق
الاسلامي : ميثم الجنابي - رواية التبر : سعيد الفاتمي -
نيتشه : حسن حلمي - فتنة الانثوي : مصطفى
الصناوي - ضرورة الايقاع وايقاع المعنى : فرج العربي
- حملة الامام الصلت الى سوق طري : أحمد العبيدي.

١٠٣ : **مسرح :**

صموئيل بيكيت : ترجمة وتقديم : طاهر رياض - اول
حرب جميلة : عبدالستار ناصر.

١١٧ : **سينما :**

جذور النزعة السوربالية : جان ميري : ترجمة : عبدالله
عويش.

١٢٣ : **لقاءات :**

لقاء مع محمد أركون : هاشم هالح - لقاء مع موسى
وهبة : علي سرور.

١٣٤ : **شعر :**

سهراب سبهري : هاتف الجنابي - قصائد من
ماليزيا : أحمد فرحات - قصائد لجورج تراكول : بول
شاؤول - جويس منصور : بشير السباعي - كلارا
خارنيس : محمد نديس - قلاع هزلة - عالية شعيب -
ليل أبيض : نزيه أبو غفش - وجه قرية : ناصر العلوي -
اشارات : سلام سرحان - من معلقة : رح : لمريم : أحمد
الدوسري - خدعة هجاء : غازي الذبيبة - أسجل : سهام
جبار - شرك المسافة : زاهر السالماني.

دراسات



سمائل

حاضرة العلم والأدب

طالب المعمري تصوير: خميس المحاربي

أشياء كثيرة تذكّر بعضها ببعض، وكما تقول العبارة الشيء بالشيء يذكر، فإن التلميح بالمدينة المراد ملامسة الكتابة عنها كقيل بفتح مخزون الذاكرة عن أهم المدن العمانية. تميزت عن غيرها. بالعلم والأدب اللذين لاصقا مسيرتها عبر الأزمان والحقب. وهي قبل ذلك أول مدينة عمانية أرسلت وفدها إلى الرسول ﷺ في حياته بقيادة الصحابي مازن بن غصوبة.

إن مدينة بهذه الصفات الجلية، لها حياة الحضور. ولها حياة الديمومة في شغاف القلوب. وكانت مطمح الدارسين لمعرفة العلوم والتفقه في الدين واللغة.

سمائل: ليست مدينة فقط.. هي حاضرة وحاضرة للعلم، والفصح في لغته وشعره يؤول إليها.. إلى حضرة المكان السمائي.. وكان هذا بذاك شبيهه.

لم يدرك في خلدي الكتابة عن سمائل بهذه العجالة.. لكن هذا هو حال الملتفت إلى المحب. نحن سمونا إليها، لكثير من طيب ذكرها في العلم والمعرفة. وقليل من مثيلاتها إتصفت بذلك. ربما هذا التميز وضعها في حضرة دائرة الضوء. أو ربما ضوء المكان (جغرافيته - حيواته - بشره) عامل أساسي للخلق والابداع. إذ ليس من قبيل المصادفة أن تكون سمائل قبلة الدارسين ومحج العارفين لأن الكثير من عطائها وقبر. فهي أرض خصبة في تربتها وخصبة في عطائها المعرفي. هي المسافة في أبعادها حين تكون المسافة امتدادا لأفق العارفين.

موازية بذلك أهم مدن التاريخ، دمشق الفجاء، وكما يشير الاسم إلى المكان الدمشقي بكنيتها المشهورة بالفجاء، كذلك تنقسم به سمائل.

وتشير مصادر الباحثين^(١) وأحاديث الأهالي إلى أن تسمية سمائل بالفجاء يرجع إلى كثرة مياهها التي تغور بها أيام الخصب وأيام الجفاف. وبعض الأهالي وهم قلة يربطون الاسم لكثرة خضرتها وخصوبتها طوال العام وعدم انقطاع المياه عنها.

هذا الاستطلاع قادني إلى معرفة المكان جغرافيته العجيبة وقد حجب إلى المكان بتضاريسه الطبيعية بين اللين فيه والقاسي. ومن امتداد لنظر الناظر إلى هتك بانكساره على تلك الجروف الطمودية بنقاطيعها واستنائها الحادة، التي تهرب الصخرة من أحضانها إلى خلود السكن بوحشية المنعزل.

وقد تحسرت من هجرة المنازل السمائية الطينية أو تلك المبنية بالجص العماني إلى منازل الأسمنت والخرسانة على فضاة بنائها وتشكيلاتها التي لا تناسب حالة المكان وقسوة الطبيعة في أيامها الصاعدة.

وكذلك ما آلت إليه أسواقها الثلاثة القديمة إلى خرائب، يسرح فيها صمت الغائب عن حضرة المكان، فالمتغيرات قولبت الحياة. ووضعته في سكة القطار الهارب من قبضة الديدن إلى أفلاك الصحن الدوار (الستلايت). واختفاء حلقات الدرس والمجالس التي كانت يوما منارات علم ومعرفة. فالمجالس انتشرت وكبر اتساعها ولكنها صغرت وقل مرتادوها، هذا هو حال كل المدن العمانية. لم تعد النجوم والأقمار دليل السامر بل سقطة «النيون» من أفواه الجيطان، مؤشر، لا يوشر إلا إلى شيء واحد هو أن الزمان أخذنا دون رجعة إلى مسافات بين الشمس ولهات الحياة اليومية إذ لم تعد الطبيعة مرتع العمر الدائم، بين اخضرار، واخضرار كأننا في رحلة بين الماضي والحاضر. هذه الأرجوحة مدت أصابعها إلى مناحي الأدب والشعر خصوصا وكان طلعت الخجولة لا تناسب الحالة. فلم يعد الشعر السمائي كما كان بطلاته الأولى. ذهب بعيدا إلى مراتع الوصف وتصورات الوصف فأفقد بعضا من ذلك الحنين والصفاء والتأمل والهاجس

هي عين المكان أو بمثابة القلب من الجسد كما يسميها أهلها أو الحلقوم كما سماها شاعر البيان أبو مسلم البهلاني في قوله:

وأين حلقوم ذاك الملك معصمه

سمائل فهي للسultan سلطان

وكذلك قول الشاعر النبهاني فيها:
كأن الحدودج الرائحات عشية

مواقر نخل من سمائل مبسر

وكذلك قول الشاعر الكبير عبادة بن علي الخليلي:

كأن تراب المجد فوق سمائل

متون الجياد تحت كل مقاتل

كأن ظباها في الخمائل رتعا

سهام القضا لكن على المتناول

فقبل الدخول إلى ذكره المكان السمائي — الأدبي خصوصا لا بد لنا من تعريف للمكان — جغرافيا وتاريخيا، فهي الفتاح بين ساحل وداخلية عُمان، وهي القابضة على مشعل الطريق بين الماء والصحراء. فتحيط بها السلاسل الجبلية الشاهقة ويلعب واديها المعروف (بوادي سمائل) دورا كبيرا في انقسام أهم سلسلتين جبليتين في عُمان وهي سلسلة جبال الحجر الغربي وتضم أعلى قممته الجبل الأخضر وجبل شمس، وسلسلة جبال الحجر الشرقي وقمتها جبل سمان.

إن هذا الموقع الفاصل قد حجزت لها مكانا جغرافيا متميزا ساعدها به إنها أصبحت ذات موقع استثنائي، قلما امتازت به غيرها، كما أنها ارتبطت بمعلقات قد تكون خاصة بين أهم مدينتين «نزوى ومسقط» ساعدها هذا في كثير من نشاطها المعرفي والأدبي بحكم ذلك المتوسط بين موقعين ومكانين هامين في الذاكرة العمانية سياسيا ودينيا.

سمائل .. تسميتها:

ينطق بعض العمانيين سمائل بالياء (سمائل) وبعضهم بما كتب سابقا (سمائل).

ويشير الشيخان سالم بن حمود السيابي وسعود بن علي الخليلي في تعريفهما للاسم السمائي: بأن اسمها في الأصل سمائيل على وزن جبرائيل وبهذه الصفة يكون الاسم عبرانيا فهي «سما الله» وإن العرب عربتها بحذف الياء فقالوا سمائل^(٢) كما سميت بالفجاء..



وكنتم امرءاً بالهوى والخمر مولعاً
شبابي إلى أن^(٤) أذن الجسم بالتهيج
فبدلني بالخمر أمناً وخشية
وبالهجر احصاناً فحصبني لي فرجى
فأصبحت همي في الجهاد ونيتي
قله ما صومي والله ما حجبى

هذه بداية الملامح الأساسية لمكانة سمائل الدينية
والشعرية التي ارتبطت بها إلى اليوم.

بعد تلك المسيرة الخيرة اشتهرت سمائل بأنّها
موطن لعدد كبير من الأئمة والعلماء والفقهاء الذين
لعبوا دوراً أساسياً في بناء الحضارة الإسلامية
وخدمة العقيدة السمحاء ونشر الأدب والعلم والمعرفة
تجاوزت بهم المكان السمائي إلى السوطين العماني
والعربي. قد ننسى في عجلة الاستعجال أسماء أجلاء
في نواحي العلوم الدينية والأدبية. وهذا الاغفال غير

الشعري الغامض والجاد. هذه الأشكالية يمكن تلخيصها
وتعميمها في الشعر العماني المقتضى لحدماً والمحدث في
بعضه، عدا بعض من الومضات المخيطة بين طيات
الآبيات التي تحتويها مطولات الشعر هنا أو هناك. لا
يعدم منه القليل والنادر على كثرة القول والمناسبة.

ربما تلمس هذه الكتابة مقصداً واحداً الحالة
الأدبية في سمائل التي تشكل منطلقه كباديء ذي بدء
بما سطره الصحابي مازن بن غضوبة في قول
الشعري الذي وصلتنا منه هذه الآبيات:
إليك رسول الله خبت مطيتي

تجرب الفياقي من عمان العرج^(٥)
لشفع لي يا خير من وطىء الحصى

فيخفر لي ربي فأرجع بالفلج^(٥)
إلى معشر جانيب^(٦) في الله دينهم

فلا دينهم ديني ولا شرهم شر جي^(٧)



مقصود ابدا، وراجع إن وجد إلى ضعف المصادر التي تشمل برعايتها علماء وأدياء سماء. فاسم، نأخذ من هنا وكثر من هناك، لا يجمعهما مخطوط أو كتاب ينهض به أهلها خدمة لأولئك الذين وهبوا حياتهم للعلم والمعرفة.

وأشار القاضي الشاعر أبوسرور حميد بن عبدالله الجامعي خلال جلسة استعدنا فيها بعضا من ملامح الجو السمائي الشعري بمنزل الشيخ الأديب موسى بن عيسى بن ثاني البكري بحضور أبنائه والصديق خلفان بن سلطان البكري إلى استذكار ما استطاعت الذاكرة استحضاره بحنين خاص. وأشار أبوسرور إلى وجود قصيدة طويلة له تضم كافة علماء وأدياء سماء وكذلك ما أشار إليه الصديق خلفان البكري إلى وجود مخطوط لدى أحد المهتمين من أهالي سماء يجمع أدياءها وعلماءها وهذا ما أفرجنا من ضياع الأثر لسيرة وأبداع أولئك العلماء والأدياء. ولكن يبدو لي أن حصرهم كآسماء لا يفي بالغرض المطلوب.

فالعلم والتفقه فيه واكتساب المعارف الأدبية بالشعرية يسير في خطين حسبما أشار إليه الحضور ويتمثل في: الروح الوثابة نحو العلم والمعرفة إضافة إلى الموهبة يشكل المسار الأول، والجو السمائي المشبع بحب الدرس وحلقاته والذي لا يستثنى فيه فرد من الأفراد المسار الثاني.

لهذا فما يعكسه تميزها (سمائل) بأولئك العلماء والأدياء والشعراء هو نتيجة طبيعية لاستغراب منه. وما أشار إليه خلفان البكري إلى أن عوامل الطقوس والمقيض وطبيعة سمائل لعبت دورا في استقطاب عدد من الزائرين الذين استقروا في سمائل وأصبحوا بعد ذلك جزءا من التشكيلية السكانية السمائية.

كما يشير الشيخ العلامة سالم بن حمود السيابي إلى أن شعراء سمائل في مرحلة من مراحلها تجاوز عددهم الخمسين شاعرا.

من المتميزين نذكر منهم علي سبيل المثال لا الحصر الامام الرضي محمد بن عبدالله الخليلي وجده المحقق سعيد بن خلفان الخليلي ولديه أحمد بن سعيد الخليلي

وعبدالله بن سعيد الخليلي وناصر بن سالم بن عديم البهلاني وخلفان بن جميل السيابي وحمد بن عبيد السليمي وسالم بن حمود السيابي وهم جميعا عدا الامام محمد علماء شعراء ومنهم من ألف في علوم أخرى كعلوم اللغة والتاريخ والأنساب وغيرها ومنهم أيضا كبار الشعراء مثل سليمان بن سليمان النبهاني وعبدالله بن علي الخليلي وحميد بن عبدالله الجامعي أبوسرور وخالد بن هلال الرحبي وسالم بن سليمان البهلاني وهلال بن سالم السيابي وجبراس بن شبيب الشعمي ونذكر أيضا بعضا ممن برزوا في الأدب والتأليف مثل محمد بن راشد بن عزيز الصيصي وموسى بن عيسى البكري وموسى بن سالم الرواحي وأخيه ناصر بن سالم الرواحي ومن برزوا في مجال الشعر الحديث سيف بن ناصر بن عيسى الرحبي وسيف بن محمد الرضائي وهلال بن محمد العامري. وهناك الكثير من العلماء والأدياء والشعراء والفقهاء والقضاة كما عاش في سمائل الشيخ / سليمان باشا بن عبدالله الباروني وهو قائد وسياسي مغاربي.

هي الروضة الغنا عزيز نظيرها
وهل لجنان الخلد شبه بها يرسي
أحاطت بها حفظا جبال شوامخ
كمثل سوار قد حوي معصم العرس
كما اختطها واد جميل نظامه
كميسم ثغر زانه بارق الضرس
على جانبيه النخل والموز يانع
وتين أعناب ومن طيب الغرس
ومنه ترى الأنهار تجري نشيطة
لتسقي هناك الضفتين على أنس
تهينم في تلك الجداول إن جرت
بهمسة مشتاقين في غفلة الحرس



ومن شعر الشيخ الأديب / موسى بن عيسى بن ثاني البكري

تذكّار الوطن

تاهت سائل بالفخار
تياها على كل الديار
وأقرت الأعدا لها
فضلا عظيما واشتهار
والفضل كل الفضل ما
شهدت به الأعدا جهار
لا تنس ذكر معاهد
تزدان بالصيد الخيار
كم من جليل مناقب
زاي المحامد والنجار
حازت وكم من فاضح
بنواله لجج البحار
وخضم علم زاخر
هدى الأنسام به منار
وأفاضل وأماجد
ما أن يشق لهم غبار

انشاد الشعر

تختص سائل بخصوصية الالتقاء والانشاد
الشعري بطريقة ميزتها عن غيرها وقد حافظ أهلها على
هذه الطريقة الفريدة وبهذا حفظت لهم تلك المكانة
والنفرد وإضافت إلى محاسن غزارة شعرهم حلاوة
الالتقاء والاطراء به فظهر منشدون متخصصون.
يشكل اللحن الصوتي إضافة حقيقية إلى ذلك الشعر
السماثلي منها النغمات العذبة وتقطيع الأوزان
الشعرية بأسلوب غنائي.

ومن شعر أبي سرور حميد بن عبدالله الجامعي

سمائل وجمال الطبيعة

أمن جنة الرضوان سامية الكرسي
شذى قد أتاحتها الصبا منعش النفس
أطيب رياض من سمائل داعبت
رياض الهنا في روضة النازح الأمسي



ومن نصوص سيف الرحبي

لقاق

آه من يمتلك روح اللقاق
في عزلتها الكبرى أمام البحر
وحيدة تنام وحيدة تستيقظ
بعيدة عن السرب.
كانت في الماضي تنتزه على أطراف النهر
بأعماق الوادي
تطاول الجبال بأعناقها ، وهي تمشي مليئة
بالرجفة أمام
جريان الأشياء ، لكنها سعيدة كمن يعرف غده معرفة
الأجنحة وهي توغل في سراب المسافة بأرض لا
قرار لها.
كانت البنادق مهياة للصيد،
بنادق بأيدي صبية يصلون رأس الوادي بنهايته في
أعالي (سمائل)
وكانت اللقالي تقصد الهواء الفاسد
فوق الرؤوس.

(من ديوان جبال)

بورترية لـ «سرور»

لن يعود اليوم خطابوك وريعتك
من الجبال ،
ولن يعود الفجر حاملين فوانيسهم
على امتداد الهضاب ،
وكذلك صائد الوعول وعراف المياه
لن يعودوا الى بيوتهم هذا المساء.
فالسيل الكاسرة سدت
منافذك الوحيدة
والبروق بحيواناتها الجائعة تقصف الطرقات.
لكن وخلف التلال القريبة، الملح الفؤوس
تلمع في ليك الكثيف
من ديوان «مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور»

الهوامش

- ١ - ديوان وحي المبقرية للشيخ عبدالله الخليلي ص ٢٢ - مخطوط بيد الشيخ سالم بن حمود السيابي بمكتب والي سمائل
- ٢ - مصدر سابق للسيابي بمكتب والي سمائل.
- ٣ - الأبيات كتاب تحفة الأعيان للسالمي ص ٥٢
- ٤ - موضع قرب المدينة
- ٥ - النصر
- ٦ - خامت
- ٧ - يقال ليس هو من شرجه أي من طبقته وشكله
- ٨ - حتى الآن
- ٩ - الأسماء المذكورة أوردها الأديب موسى البكري - أبوسرور والشبيخ محمد بن عبدالله بن علي الخليلي
- ١٠ - سرور - إحدى قرى ولاية سمائل



عميد شجرة الأنساب الشعرية في سماء الشيخ عبد الله الخليلي

الشيخ عبدالله بن علي الخليفي هو من تلك السلالة الشعرية الكبيرة في عمان والوطن العربي، التي حفظت للشعر مجده ورسائله وتاريخه، من أبي مسلم البهلاني الرواحي، عانيا وحتى بدوي الجبل والجواهري عريبا، بما يعني ذلك الحفظ من تواتر قيم ابداعية وارث من الرؤى والتصورات أبدعها أسلاف الشعر العظام من مختلف العصور.. الشيخ الخليفي ينتمي الى شجرة الانساب الشعرية هذه عبر مناخاته العمانية وخصائصها المكانية والروحية، هو ابن العائلة التي تمتد أرومتها عميقا في هذه التربة بشوامخ معرفية لا تبديء ولا تنتهي بالعلامة الشهير سعيد بن خلفان الخليفي.. رغم وطأة الزمن والمرض ظل الشيخ الشاعر وفياء للمعرفة والكتابة كجزء من نسجه الكياني والوجودي مفتكفا في بيته غائبا عن كل ما يعكر عليه صفاء اعماله ورؤيته للعالم والحياة في زمن قل، وربما قل حتى الاضمحلال رجال من هذا النوع حيث الاطماع الصغيرة وسطوة القيم الهابطة هما عنوان هذا السلوك المهيمن بتفريعاته وتنظيراته المختلفة. ظل الشيخ الخليفي وفياء لشاعريته الغذة التي بدأت مبكرا منذ طفولته في واحة العلم والمعرفة التي جسدت سمائل مكان احتضانها وعرين مخيلتها المخترقة لقضاءات الشعر المختلفة، هذه المدينة التي لخصت شعريا، نوعا من سيرة ثقافية للمكان العماني.. وفي هذا السياق لا يمكنني أن أنسى رغم غبار السنين، تلك المطارحات الشعرية في حارة (الحباس) حيث يقطن الشاعر والقاري المتميز علي بن منصور الشامسي، مع نخبة من شعراء البلاد في مقدمتهم الشيخ الخليفي أو في بيت الشيخ نفسه، بحضور أخيه الشيخ سعود بن علي الخليفي أحيانا حيث يبدأ الانشاد الشعري الذي يقوم به علي بن منصور بنبرته السمائية الخاصة التي تتوسل لديه عناصر لحنية ترتفع الى مقام الانشاد الموسقى الذي ينهمر مطرا وعذوبة في تلك الأرجاء السمائية الباذخة.. وأحيانا يقوم الشيخ الخليفي بإلقاء القصائد بأسلوب مختلف حيث يجري التركيز على منابع الكلمات وتشرب المعاني كأنما يقذف بها في كتابة ثانية هي بمثابة قراءات ابداعية للقصيدة.

لا أنسى ذلك وغيره الذي يندرج في التكوين الأول للذائقة والوعي الشعريين والذي ادين له بالكثير. وكانت تلك القراءات المتنوعة يعقبها جدل ونقاشات حول المقروء والمستجد في الكتابة الشعرية مما يوحي بعناصر مناخ معرفي متكامل في ذلك الزمان.

لم يكن الشيخ الشاعر، رغم وفائه لتقنياته وقيمه الشعرية والفكرية المتوارثة، متعصبا ومتزمتا ضد آراء الآخرين وممارستهم في الكتابة بل ظل كمن ينطلق من أسس صليمة ومتينة يحاور ويجادل بروح خلاقية منفتحة على التجارب والمستجدات في أرض الشعر والأفكار في هذا العالم الذي يعمور بالتيارات والمفاهيم أخذها منا يناسب سياق قناعاته وخصائص فكره التي بناها عبر السنين طارحا ما يناقض ذلك، لم يكن الشيخ الشاعر متعصبا ومنغلقا مثلما يفعل عجرة الفكر وعميان التاريخ الذين لا يؤمنون إلا بحسب الرأي الآخر وتحويل الحوار البناء الى ساحة بطش وعنف لا طائل من ورائها، الا مزيدا من التقهقر والانحسار. لقد كتب الشيخ مسرحيا وكان رائدا في ذلك على الصعيد العماني وكتب نثرا شعريا وفي كل ما كتب نلمس بوضوح سمات الشاعر الكبير..

وظل وفياء لشجرة أنسابه الروحية والشعرية كما كان وفياء للإيجابي في عصره. هذه ليست إلا إشارة وفاء للشيخ الشاعر وما يستحقه مشروع كتابة أوسع وأعمق تقوم بها جهات مختلفة في السلطنة والوطن العربي.

سيف الربيعي



الشيخ الشاعر عبدالله بن علي الخليلي

● تميزت سمائل بمكانتها العلمية والأدبية. ما هو دور المدارس والمكتبات الأدبية التي تأسست في تنشأة جيل من المهتمين بالآداب والشعر وفقهاء اللغة؟

● لا شك أن المدارس في سمائل كان لها الدور الكبير في تنشأة أجيال الآداب والشعر وعلوم اللغة. فكان على رأس تلك المدارس جامع سمائل الذي دأب على انجاب أفاضل من عباقرة الآداب وجهابذة اللغة على مر العصور. وفي سمائل أساتذة في اللغة والآداب والفقه في مختلف أحيائها يعلمون الأبناء بدون مقابل أجر. وعلماء سمائل يعقدون حلقات العلم في مساجدهم ومنزلهم يحضر تلك الحلقات عدد كبير من الطلبة. وفي سمائل محافل أدبية جعلت الشعر السمائي متميزاً برصانته ورقة أسلوبه ومحسناته البديعية، فعندما تولد قصيدة لشاعر سمائي لا ينشرها ما لم تنفذ إلى مسامع كل علم من أعلام تلك الحافل، بحيث يدي كل واحد بملاحظاته على تلك القصيدة إذا كانت ثمة ملاحظات.

● ما تأثير المكان والبيئة السمائية في نشأة الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، وتأثيره بمذاهب الآداب والشعر والفقه؟

● الطبيعة الخلابة في سمائل عامل مؤثر في نشأة الخليلي فهناك الزهور الزاهية الألوان ذات الشذى النعش الذي تجره السمات السمائية عبر أنياله منتقلة به من روبة إلى روبة ومن روضة إلى روضة. حيث التخيل السامق الطول، المتماثل الأعطاف والدوح المخضّل الأوراق الوارف الظلال، الذي استوطنته الأطيال الغريدة التي ما فتئت تردد الحانها الشجية على عزف خير الجداول المتدفقة من وادي سمائل الدائم الجريان الذي تعكس مياهه الفضية ليلا السماء واليدى، فتشعر عندما تقف بأحدى ضفتيه كأنك بين سماءين وبدرين، ليس لهذا تأثير في نشأة الخليلي وأحاسيسه ووجدانه؟ وأحاسيس غيره ممن تربعوا في رياض الفجاءة؟

روي أن أديباً عاش في ربوع سمائل فترة ثم شاءت الأقدار أن يفارقها، ذكر هذا الأديب بأن شعره يختلف تماماً عندما كان مقيماً بسمائل.

أما تأثيره بمذاهب الآداب والشعر والفقه فقد تأثر بشتى مذاهب الآداب وبالشعر خاصة. كما تأثر بالفقه حيث نشأ في كنف عمه الإمام الرضي محمد بن عبدالله الخليلي ناهلاً من فيض علومه القرآنية والفقهية وعلم الحديث وعلوم الإسلام عامة علاوة على منهجه الأخلاقي والاجتماعي وسيرته الفذة رضوان الله عليه ويتجلى تأثر شاعرنا بتلك التربية في معظم أشعاره وكتابات التي تنزع بطبيعتها إلى الروح الإسلامية الحقّة كخصائمه في السلوك والتصوف

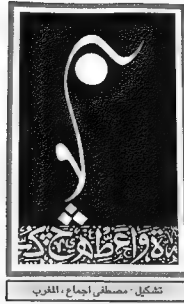
والفلسفة ناهيك عن الأسطة والأجوبة الفقهية مع بعض معاصريه من العلماء والأدباء. أما تأثيره بالآداب والشعر ومذاهبه فلا شك أنه قرأ وحفظ الكثير من الشعر الجاهلي والإسلامي وبالتالي فقد تأثر بما قرأ وتأثر وأضحا تجل في جزالة الفاظه وريصاته بنبائه وغزارة معانيه ولعل كثرة تشبيهاته وبلاغة بدائعه تدل على قوة لغته ومطواعتها له. وال خليلي لم يتأثر بشاعر بعينه كما لم يقلد شاعراً في أسلوبه بل جاء شعره متميزاً بأسلوبه الخاص وانطباعاته المتفرقة ومسالكه المتجددة التي تشهد له بالبراعة في الإبداع شأنه في ذلك شأن فحول الشعراء فلقد تأثر وأثر وجدد وتجدد. طرق الخليلي شتى مسالك الشعر وبعض النثر كالمقامات والقصص القصيرة، ونلاحظ أن شعر الخليلي وكتابات عموماً تخلو من الهجاء والهزل والابتذال وتسعو إلى أعلى مراتب الآداب والتأديب متمسكة بالفضائل متحلية بالآفة والكبرياء.

● حلقات الآداب السمائية التي يعقدها الشيخ عبدالله هل هي امتداد لحلقات الشعر القديمة في سمائل وحنين الشيخ إلى مجالس الآداب القديمة؟

● مجالس الآداب السمائية وحلقاته جديرة بحنين الخليلي إليها، فهو متعلق بها، وما ندواته الأدبية إلا امتداد لها. فقد ولد في مهدها الفسح وترعرع في أحضانها الدافئة، مرتشفاً فيها أرى العلم والآداب، فتلك الحلقات لها فوائد كبيرة في صناعة الشعر الجيد والآداب الرفائق، بقدر ما لها من فوائد في مذاكرة العلم، فالذاكرة مفيدة لترسيخ العلم في الذاكرة. من نال العلم وذاكره حسنت ذنابه وآخرته فأدم للعلم مذاكرة فحياة العلم مذاكرة

(ملاحظة سننشر في الأعداد القادمة قصائد للشيخ الشاعر)

تكوين الدواوين والجموعات الشعرية



شربل داغر *

نتحدث في أيامنا هذه عن «مجموعة» شعرية جديدة أو عن «ديوان»، أو عن الأعمال «الكاملة» لشاعر ما، دون أن نتبين أو نتساءل عن مسألة ترتيب الشعر العربي بين الأمس واليوم: هل يخضع جمع قصائد بعينها في كتاب لترتيبات لاحقة على كتابتها، قبل دفع القصائد إلى الطبع، أم أن تأليف القصائد يخضع في منشئه إلى خيار تألفي، لا يلبث أن يجلوه ويؤكداه الكتاب نفسه، ومنذ العنوان؟ هل يسبق الترتيب كتابة القصائد ويوجهها أم يأتي مثل تكريس أو تسمية لقصائد واقعة قبل إطلاق التسمية؟

ذلك أن إصدار المؤلف الشعري، أو «روايته»، أو طبعه، أو توزيع قصائده، أو وضع عنوان خاص به، أمور قلما انتبه إليها النقد أو التاريخ الشعري، مع أن التعرف إليها يفيدنا كثيرا — على ما سنرى في درس الشعر، صنيعا وتصورا وتثبيتا لعمل شعري ما. فمأذا عن بدايات تجميع الشعر العربي في كتب ومجموعات منفصلة؟ وكيف نخلص إلى «الديوان» المفرد بعد الديوان «القام»؟ أهناك علاقات تلازم تكويني بين القصيدة (في عنوانها في موضوعها) وبين ما يكون عليه خروجه في كتاب؟

١ - «جمع» الشعر

لو عدنا إلى المصادر العربية لوجدنا صعوبات في التعرف على الهياكل الأولى لتجميع الشعر القديم بين روايته وتدوينه، وما نجده لا يمثل عمل الشعراء أنفسهم على شعرهم، بل ما خلفه لنا الرواة والجامعون عنه. ولو عدنا إلى المتأخر من مجموعات الشعر العربي الأقدم لوجدنا أن ما وصلنا منها لا يوفر لنا في

★ شاعر وأستاذ جامعي من لبنان

أحوال عديدة مدونات الرواة أو الجامعين الأوائل، بل مدونات لاحقة ترقى خصوصا إلى عمل المصنفين في القرنين الثالث والرابع الهجريين. وما نعرفه عن شعر امرئ القيس وحسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة والمختبي هو ما أبقاه لنا جامعون ورواة، ولا تصل نهاية سلسلة الإسناد في الروايات المختلفة إلى الشاعر نفسه في أغلب الأحوال. إلا أن هاتين الصعوبتين لا تعدمان، مع ذلك سبيل البحث، وإن جعلنانا نقيم في ميدان للدرس غير أكيد المعالم، خصوصا في مرحلة ما قبل التدوين.

هم الصيغة الأولى لناشري الشعر ومروجيه.

وما لبث الشعر أن عرف وضعية أخرى، تدوينية، بعد «تعريب الدواوين» في العهد الأموي، وبعد انتشار الورق في مطلع العهد العباسي، جرى فيها قيد الشعر في كتب ودواوين بصورة فريدة، ونتحقق في هذه الوضعية كذلك من أن الشعر لم ينفك عن دوره التخاطبي، إلا أن أوجه تبادل باتت تتبين أيضا في صيغ مادية يتم فيها التعرف عليه والتفاضل فيه ونقده وتمثينه سواء في البلاط والمجالس، أو في حلقات الشعراء والعلماء والدارسين.

وإذا كانت المعلومات عن مرحلة التدوين الأولى قليلة، فإننا نفوز بعد ذلك بمعلومات أكثر وأوسع وأدق، ننتحقق فيها من انتشار تقاليد جمع الشعر في كتب بنية الترتيب، وهو ما يدعو الأسد إلى القول «الدواوين كانت موجودة - مكتوبة مدونة - في القرن الثاني الهجري، أي من نهاية الربع الأول من القرن الثاني على التقريب إلى مطلع القرن الثالث، وهي الحقبة التي كان يحيا فيها هؤلاء العلماء الرواة من رجال الطبقة الأولى، وبلغ فيها نشاطهم ذروته» (٢). وهذا يعني واقعا، أن جمع الشعر في مجموعات يرقى إلى القرن الهجري الأول. إذ عاد هؤلاء الرواة إلى كتب سابقة عليهم، ونحن نعرف أن عددا من خلفاء بني أمية، منذ معاوية بن أبي سفيان، سعوا إلى جمع الشعر وغيره أيضا من متبقيات العهد القديم في الجزيرة، مثل «اللغات» و«الأخبار» و«الأنساب» وغيرها، في مجموعات ونسائل: هل نجد في مساعي خلفاء بني أمية هذه طلبا لتأكيد «عربيتهم» في الوقت الذي كانت تمزج فيه سلوكياتهم وتدابيرهم بغيرها من السجلات والمرجعيات الأخرى (البيزنطية، الفارسية، القبطية...) وأخذهم عنها؟ وهل يمكن وضع عمليات التجميع في سياق تقاليد أخرى تأسست في الدولة الأموية، وهي تأسيس تقاليد «بوتية» وسلطانية بالتالي، من صك العملة لأول مرة في التاريخ الإسلامي إلى ضبط قواعد عمل «الدواوين» بعد تعريبها وغير ذلك؟

نخلص من هذا إلى القول أن أشكال جمع الشعر، أو التعرف على وجوده في التبادل بين الجماعات، بقيت منفصلة عن الشاعر، وتحكم بها وسطاء غيره، ما يكشف عن خطتهم هم في المقام الأول، لا عن خطته هو في تقديم شعره، وقد يكشف أحيانا عن تلاعبهم بنتائج وتحكمهم في تصريفه و«خلقه» ربما. فقي غير رواية عن الرواة نتحقق من كون بعضهم كانوا يجتمعون أحيانا لمقارنة ما بلغهم من الأشعار والأخبار فيصحبونها وينقدونها ويعدلونها بالتالي. أي أن الوسطاء سعوا إلى تقديم شعر الشعراء، وإلى شرحه بعد وقت، دون أن تبتن صلات بين مقاصد الشعراء في قول الشعر وبين مقاصد الرواة في تجميعه، أو أن مقاصدهما ليست متطابقة على أية

لن نجد الشعر، في أخباره أو في مدوناته، إلا في عمل رواته، بوصفهم جامعين له بعد أن كانوا منشدين له، وذلك في «كتب» و«أشعار» و«دواوين»، حسب التسميات التي وصلتنا عن أعمالهم. ولقد عمل عدد من الدارسين، من كارل بروكلمان إلى ناصر الدين الأسد وغيرهما، على التحقق من مجموعات الشعر العربي في مراحل تدوينه أو تقييده الأولى. وتوصلوا، ولاسيما الأسد، إلى التحقق من أن الرواة - الجامعين الأوائل في القرن الهجري الثاني عملوا على ترتيب كتبهم بدءا من كتب ومدونات توافرت لهم، بالإضافة إلى ما حفظوه من هذا الشعر شفاه، ويرجع الأسد أن بعض الشعر الجاهلي «كتب في صحائف متفرقة أو في دواوين مجموعة منذ عهد مبكر جدا، وربما كتب بعضه منذ العصر الجاهلي» (٣) وأن بعض هذه المدونات بلغ علماء الطبقة الأولى من الرواة، واعتمدها مصدرا من مصادر تدوينهم لهذه الكتب التي رواها عنهم تلامذتهم، وأن هؤلاء العلماء الرواة في القرن الهجري الثاني كانوا يعيدون، هم وتلامذتهم إلى نسخ مكتوبة من هذه الكتب في مجالس عليهم وحلقات دروسهم، وأن رواية هذه الكتب التي بين أيدينا - حين يكون الكتاب مسندا - تنتهي إلى أحد هؤلاء العلماء من رواة الطبقة الأولى أو إلى أحد تلاميذهم، ثم تقف عندهم ولا تتجاوزهم.

هكذا نعرف، على سبيل المثال، أن الوليد بن يزيد طمع في جمع «ديوان العرب» فاستدعى، على ما تقول المرويات، حماد الرواية وجماد بن راصل واستدعى منهما كتابا ودواوين كانت في حوزتهما، منها كتابا ثقيف وقريش في الشعر، و«ديوان العرب» وجزء من شعر الأنصار، عند حماد الرواية. كما نعرف أيضا أن المفضل الضبي اختار قصائده من دواوين وكتب كانت في حوزتهم كذلك. وهناك أخبار أخرى تفيد كلها أو تؤكد ما سبق قلنا وهو أن جامعي الشعر الأوائل عملوا على مدونات سابقة عليهم، وتعود في بعضها إلى مرحلة ما قبل الإسلام.

معلوماتنا عن فترة ما قبل التدوين، وعن تدوين الشعر في مجموعات أولى، تبقى محدودة على أية حال، ولا يمكننا كفاية من التعرف المغرب والمشرق على العمليات هذه. إلا أننا لا نجد صعوبة، فيما بلغنا من أخبار، في التأكد من أن الشعر عرف، هو مثل غيره، وضعية أولى، شفوية، جرى فيها تناقل الشعر عبر اللسان أو عبر رواية مترسسين (كثير عزة رواية جميل بثينة، وجميل رواية هذبة بن خرم، وهذبة رواية الحطيئة، والحطيئة رواية زهير، حسبما ورد في «الأغاني») وننتحقق في هذه الوضعية من دور مخصص للشعر، هو دور «اللقاء»، إذا جاز القول، في لقاء، أو مناسبة، أو حفل عام، على أنه شكل وجود الشعر. وشكل تبادل في الجماعات أيضا، وصاحبه تقاليد حفظ ورواية من منشدين ورواة،

١-١- المحفوظ الجاهلي

يمكننا الحديث طبعاً عن مدونات مختلفة جرى فيها جمع الشعر وفق حوامل مادية بعد تناقلها عبر الألسن والرواة، إلا أننا لا نقوى على وضع ترتيب تاريخي تتابعي لصدور هذه المدونات المختلفة، وإن كنا نعتقد في عرضنا هذا سبيلاً يكشف عن ميلنا إلى ترجيح التتابع المذكور، وما نقوى على تأكيده، بدايةً، هو التمييز بين مرحلتين، تتوزع فيهما المدونات المختلفة: مرحلة أولى قامت على جمع متبقيات الشعر الجاهلي، في مجموعات تضم شعر الفحول أو شعر القبائل أو منتخبات شعرية منه ومرحلة ثانية قامت على جمع شعر العهد اللاحق، وعلى اختيار منتخبات معللة منه، من جهة، وعلى إعادة جمع أولى للشعر الجاهلي، من جهة ثانية. فماداً عن الجمع في المرحلة الأولى؟

لا يمكننا الحديث عن جمع الشعر في هذه المرحلة إلا في صيغه تناقله الشفاهي، في المجالس والمحافل والطقوس، وغير الرواة وربما في مدونات مادية خاصة ببعض الشعر الذي ميزته القبائل عن غيره، والحمل من دون شك لمساخرها وأيامها. ففي أخبار الجاهلية، كما في أشعارها، أحاديث وإشارات عن الكتب والتجريب والتعميق، وعن الشعر نفسه، وعن التباسي به بالإضافة إلى أشكال التكسب الأولى (النسابة الذيباني عند النعمان بن المنذر، آخر ملوك الحرة)، وغيرها مما يكشف عن «حياة» شعرية ناشطة، لم تسلم من تدوين ربما، وإن ظلت رواية الشعر وتناقله عبر الألسن الشكل الاجتماعي لتداولها، فإذا كانت المعلومات تفيد عن «كتب» شعرية متوافرة منذ الجاهلية في الجزيرة العربية، فهذه الكتب تخص شعر القبائل من دون شك، من دون أن تشتمل بالضرورة على مجمل شعر هذه القبيلة أو تلك، فهذه الحاجة قد لا تكون مطلوبة في زمن المنازعات القبلية، بل المطلوب هو التباسي والفضار ورفع أناشيد الجاهلية في ماضيها وانتصاراتها (وهو ما يبدو بينا في معلقة عمرو بن كلثوم)، وهو ما يوفره بعض الشعر في كل قبيلة، لا كله بالضرورة إلى هذا فإن فعل الكتابة كان مخصصاً في ذلك العهد، على ما هو معروف، إلى أفعال جليلة وسامية، مثل العهود وغيرها، فيصعب والحالة هذه تخيل إمكان تدوين شعر كل قبيلة في «كتاب»، بل مختارات منه على الأرجح، إلى ذلك يمكننا القول أن جمع الشعر كاملاً أو تاماً يقتضي وجود سعي في الإحاطة، في التوضيب، لا تتيبها في حاجات ذلك العهد، وفي غير مجال من مجالاته، إلا أن كلامنا هذا لا يعني أبداً في حسابنا أن جمع بعض شعر الشعراء، أو بعض قصائدهم ربما، لم يكن مسيراً أو مطلوباً في ذلك الوقت، ولا سيما مع التنافسات في «سوق عكاظ» وغيرها، كيف لا ونحن نجد في بعض الأخبار ما يفيد عن وجود بعض الشعر مدوناً منذ العهد الجاهلي، إذ يقول ابن سلام الجهمي:

حال، أين ينتهي عمل الشاعر، وأين يبدأ عمل الراوي هل يقوم دور الراوي على النقل فقط، وعلى حفظ ما قام بتسجيله في الذاكرة أو في مدونة؟ هل ينتهي عمل الشاعر بعد وضع قصيدته، بل بعد لقائها؟ هذا يصح من دون شك في شعر المدائح، وربما الجفاء. ولكن ماذا نقول عن شعر الوصف أو الطرديات أو الغزل وغيرها؟ كيف كان يتم تناقلها وتداولها؟ ما فعل المتنبي، على سبيل المثال، بعد أن وضع قصيدة «الحمى» وبعد أن حفظها في مدونة خاصة به؟ هل أخذها عنه بعض النساخ أم سمعها البعض الآخر؟ وكيف وصلت إلى ابن جني وأبي بكر الصولي لكي يدرجها في «ديوان المتنبي»؟

يمكننا أن نسوق أسئلة عديدة من دون أن نحظى بأجوبة أكيدة دوماً، مكتفين في غالب الأحوال بالنتيجهات والترجيحات، ولو كانت المعلومات متوافرة لكانت آفادتنا من دون شك في التعرف على كيفية تداول الشعر، وعلى المغازي المطلوبة من تدوينه، وعلى مقاصد الشاعر خصوصاً في جمع شعره وترتيبه وغيرها. وقد نحظى أحياناً بمعلومة شينة تتحدث على سبيل المثال، عن إقدام أبي فراس الحمداني (٢٢٠ - ٣٥٦هـ) على جمع شعره وترتيبه في ديوان قبل وفاته بنفسه، إلا أننا لا نقوى على تبيين هذه المعلومة، ولا على وضعها في سياق تفسيرها طالما أننا نفتقر إلى غيرها وقد نعلم على سبيل المثال أن أبا نواس راجع شعره ونقحه وحذف بعضه (على ما يقول ابن رشيق في «المعتمد») فهل يعني أنه هو الذي عم أو نشر مدوناته عن شعره «أجزاء» بنفسه؟ لا نستطيع التقدم في هذا المجال ذلك أن ما وصلنا من شعر العديد من الشعراء، من أمثال ابن الرومي والبحتري وأبي تمام وابن المعتز وغيرهم، لا يمثل صنيعهم أو تدبيرهم بل هو ثمرة العمل الذي قام به أبو بكر الصولي (٣٢٥هـ) تحديداً، بعد أن جمع المتفرق من قصائدهم ونقحها وشرحها.

باختصار، نجد في عمل الجامعين والشرح مدونة عما ستكون عليه لاحقاً كتب الشاعر، إلا أنها هيئة طباعية ليس إلا، أي لا تبيين في المادة المجموعة ما يدل عن خطة في الجمع وضعها الشاعر نفسه، وتفيد مطلوباً، وهو التعرف على «تكوين» القصائد، وما كانت بالتالي لفكرة الجمع فائدة تكوينية بل حفظية.

لذلك نقول أن دراستنا لما بلغنا من الشعر العربي في عهده الأولى خصوصاً، من وجهة نظر «تكوينية» تضيء خصوصاً عمل الجامعين، لا عمل الشعراء، وإن أقدموا، مثل الحمداني وغيره، على جمع شعرهم وترتيبه بأنفسهم ولقد توصلنا بعد دراسة عدد من المدونات الشعرية التي بلغتنا إلى التمييز بين عدد منها، وهي المحفوظ الجاهلي، الجمع المتفرق المنتخب الملل والجمع الأولى.

«وقد كان عند النعمان بن المنذر (٥٨٠-٦٠٧م) منه ديوان فيه اشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، فصار ذلك الى بني مروان أو صار منه»^(٦). كما يحدثننا كذلك عن «كتاب كتبه يوسف بن سعد صاحبنا منذ أكثر من مئة سنة»^(٧).

واللافت في هذا العهد هو الحديث عن دور «الرواية» نفسه، حيث إنه لم يكن ناقلاً وحسب، ولا وسيطاً فقط، وإنما كان شاعراً «مبتدئاً» إذ جاز القول، يتمرس بكتابة الشعر، والتعلم على فئوته، تائباً أحد الشعراء أو عددا منهم، على ما نعرفه من سير عدد من شعراء ما قبل الاسلام. ويشد انتباهنا في ذلك قول الجاحظ، وتسميته للشعراء الفحول بـ«الشعراء الرواة»^(٨). وهذا ما نتأكد منه لو عدنا الى سلسلة الشعراء الرواة، فقد كان زهير بن أبي سلمى رواية أوس بن حجر وتلميذه، ثم صار زهير أستاذا لابنه كعب وللحطية ثم جاء هذيلة بن خشرم الشاعر وتلميذ للحطية وصار روايته، ثم تلمذ جميل بن معمر العذري لهذيلة وروى شعره وكان آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثيراً، تلميذ جميل وروايته. وماذا عن شعر القبائل وعما أصاب بعضها بعد أن جرى انتزاعها وتسمييزه عن غيره، وبعد أن تم حفظه ونقله جيلاً بعد جيل، مثل قصيدة عمرو بن كلثوم التي عظمها أهل قبيلته حتى صارت معرض نقد وهجاه؟ فقد جاء في شعر بكر بن وائل

ألمني بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم يروونها أبداً مذ كان أوهمي يا للرجال لشعر غير مشوم^(٩)

تبقى معلوماتنا قليلة وضعيفة السند عن شعر الجاهلية، ولعل بعض وصل مدونه على حواصل مادية الى عدد من الرواة في القرن الهجري الأول، حسبما يرجح الأسد، إلا أن أكثر هذا الشعر وصل من دون شك عبر سلاسل الرواة.

١ - ب - الجمع المتفرق

تقليد الرواة لم ينقطع مع مجيء الاسلام، بل ازداد بفعل عوامل عديدة، منها حاجة التفسير القرآني لمادة الشعر الجاهلي نفسها، على ما نعرفه عن ابن عباس، «ترجمان القرآن». وأول المفسرين، وهو أنه ما كان يفسر آية قرآنية دون الاحتكام الى الشعر الجاهلي، كما أن حفظ الشعر كان السبيل أيضاً الى تعلمه والتمرس به. هذا ما تحققت منه في سيرة عدد من الشعراء الجاهليين، وهو ما سنعرفه مع الاسلام، منذ عهوده الأولى، بل دليل أن شعراء عديدين في القرن الهجري الأول، مثل الفرزدق وجريس والطرماح وذي الرمة وغيرهم، ما انقطعوا عن رواية الشعر، فأفادهم حفظه في تمثله وتقليده ونقد رواياته أحياناً.

فنحن نعرف أن ابن مثوبة كان رواية الفرزدق، والحسين رواية جريس، والسائب بن ذكوان رواية كثير عزة، ومحمد بن سهل رواية الكميت بن زيد الأسدي، وأنه كان للأحوص روايته

، ولذي الرمة روايته. وتقيد الأخبار أنه كان للفرزدق غير رواية، كما يرد في هذا الخبر عن أحد أقرباء الفرزدق: «فجئت الفرزدق (...) ودخلت على رواته فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، فأخذت من شعره ما أردت (...)، ثم أتيت جريراً (...) ووجدت رواته وهم يقومون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد، فأخذت ما أردت»^(٧). والفرزدق، حسبما نعلم روى كثيراً من اشعار وأخبار اسريء القيس حتى أن بعضها متصل الاسناد الفصحى، وهو الذي قال فيه الجاحظ إنه «رواية الناس وشاعرهم وصاحب أخبارهم»^(٨).

غير أن الاستمرار في هذا التقليد لا يفيق، أو لا يخفي، حقيقة النقلة الواسعة التي شهدتها توالي العهود الاسلامية، وتمثل في تبلور حاجات ناشئة، تطلبتها الحياة الجديدة، كما سهلها وقوامها اتصال العرب بالورق والورقة في مطالع العهد عباسي، وهي حاجات متباينة إلا أنها تلقت كلها على بناء «مرجعية الفصحى»، وعنوانها العام إعادة جمع الشعر الجاهلي، شعر الفحول والقبائل، فما الحاجات هذه؟

هي حاجات متعاطفة لحفظ الشعر وتوابعه ومتعلقاته من أخبار العرب وأنسابها، سواء لأغراض السمر والثقافة العامة، على ما نعرف من عادات معاوية، أو لتأديب الأولاد به، بعد أن ولدوا وترعرعوا بعيداً عن بيئات آباؤهم وأجدادهم في الجزيرة، ففي المظان أخبار عديدة تقيد عن تعلق بني أمية بالروايات القديمة، منها ما قاله الأصمعي: «كانوا ربما اختلفوا وهم بالشام في بيت من الشعر، أو خير، أو يوم من أيام العرب فيبردون فيه بريذا الى العراق»^(٩). وقال عبد الرحمن بن محمد بن الأشعث (٨٤هـ): «قدم عبد الملك - وكان يحب الشعر - فبعثت الى الرواة، فما أتت علي سنة حتى رويت الشاهد والمثل وفضولاً بعد ذلك»^(١٠). وعناية عبد الملك بالشعر معروفة، ولا سيما في تربية أولاده، إذ وردت عنه أخبار تؤكد على طلبة رواية الشعر في التأديب، ومنها قوله: «روهم الشعر، وروهم الشعر، يمجسوا وينجدوا». وفي الأخبار أيضاً أنه كان لمعاوية رواة يرتبون له الاشعار والأحاديث، وأنه كانت له مجالس ينشد هو فيها ما حفظه من شعر ويستتشد الرواة والعلماء والشعراء، ويتحقق في الأخبار هذه من أنهم كانوا يحفظون الشعر ويتناقلونه ويدعون الى تعليمه في القرن الهجري الأول.

كما أبى حفظ الشعر، أو استدعته حاجات أخرى وأقوى في الدين أو في العلوم الفوقية، لتفسير القرآن الكريم، ولا سيما لأقوام غير عربية أو للاستناد إليه في دراسة العلوم اللغوية المختلفة، من «نوابر» و«غريب» وغيرها. وهو ما ننتبه إليه في نقد بعض العلماء لجمع الأصمعي، إذ لاحظوا أنه لا يشتمل على الكثير من الغريب والنادر. يقول ابن النديم: «وعمل الأصمعي ببيت كبيرة من اشعار العرب ليست بالراضية عند

العلماء لقلة غريبها واختصار روايتها»^(١١).

تربية ابن الخليفة. التقاليد الأموية هذه تأثرت على ما قام به وسعي إليه الجامعون، أم أن مساعي الجامعين أنفسهم هي التي دعت خلفاء بني أمية إلى الاستعانة بهم والطلب إليهم صنع مدونات مماثلة لما يفعلون، أو مغايرة، مما يليبي رغبات سلطانية في المقام الأول؟

لا نقوى طبعاً على تقديم إجابة ناجزة عن السؤال، ذلك أن الحاجات هذه ما وقعت في مجال واحد لكي تحكم الأسباب فيما بينها، عدا أن الحاجات استجابات إلى دواع مختلفة، وتتعدى فيما صدرت عنه قرارات حاكم أو عالم، لتطاول أمورا عديدة، واقعة في البلاط، أو في حلقات المساجد، أو في عمل المجالس، ما يمكننا قوله هو أننا نشهد، إلى جانب العادات الأموية المذكورة، قيام عدد من الرواة مثل الأصمعي وحمام الرواية والمفضل الضبي وغيرهم بجمع أعمال شعرية، لشعراء أو لقبائل.

الجمع هو المطلوب، وإن لم يبين «على أساس معلوم في اختياره» كما يقول الأسد^(١٢) عما جمعه المفضل الضبي في «المفضليات» والأصمعي في «الأصمعيات»، ذلك أن الوازع إليها، بالإضافة إلى نقد الواصل من روايات الشعر الجاهلي، يميل إلى الاحاطة والتمام، أي ما يبلغ الجامع من شعر جاهلي، بعد نقده والتحقق منه طبعاً. ونتحقق في عمل الجامعين هؤلاء من أنهم سعوا إلى «توسعة» دائرة الجمع، وتنافسوا في ذلك، فالفصل بن محمد بن يعلى الضبي (١٦٤هـ أو ١٦٨، أو ١٧٠)، وهو «منافس» حمام الرواية، حسب عبارة بروكلمان ومعاصره، وضع مختارات أوسع وأغزر من مختارات حمام الرواية، غير أن التنافس هذا لم يسلم دوماً من عمل «اختياري»، يتم فيه انتقاء أفضل الشعر، أو أنفسه، أو أجوده، ولا سيما عندما يتم الأمر تلبية لرغبة سلطانية: فلقد اختار الضبي، على ما هو معروف للخليفة محمد المهدي ١٢٦ أو ١٢٨ قصيدة، وبينها مجموعة من المقطوعات، لسبعة وسبعين شاعراً، وسمى مجموعته في الأصل «كتاب الاختيارات» وسميت بعد ذلك نسبة إلى جامعها «المفضليات».

وهو ما يظهره لنا أبو القلي فيما جرى بين الضبي والأصمعي كذلك. قال أبو علي القلي: «وقال أبو الحسن علي بن سليمان: حدثني أبو جعفر محمد بن الليث الأصفهاني قال أمل علياً أبو عكرمة الضبي المفضليات من أولها إلى آخرها، وذكر أن المفضل أخرج منها ثمانين قصيدة للمهدي، وقرئت بعد على الأصمعي فصار متة وعشرين. قال أبو الحسن: اخترنا أبو العباس ثلثين: أن أبا العالية الانطاكي والسدري وعافية بن شبيب - وكلهم بصريون من أصحاب الأصمعي - أخبروه أنهم قرأوا عليه المفضليات، ثم استقرأوا الشعر فاختدوا من كل شاعر خيار شعره، وضموه إلى المفضليات، وسأله عما فيه مما أشكل عليهم من معاني الشعر وغريبه فكثرت جداء»^(١٣).

فدعنا ننقبه. منذ القرن الهجري الثاني، إلى انصراف أعداد من العلماء إلى جمع مواد واسعة في غير مجال، كان الشعر واسطتها وعلامتها، واشتملت على مشافهاً وعملية جمع في البادية، فأنت متفرقة ومختلطة أحياناً. كما في كتاب «النوادر» لأبي زيد الأنصاري، وأنت ميوبة ومصنفة أحياناً أخرى. وماذا عن جمع الشعر ضمن العملية هذه؟ يقول ابن سلام الجمحي: «وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها - حمام الرواية»^(١٤). وفي كتابه ما يفيد دوماً عن دور «أهل العلم» الذين باتوا يفحصون كل ما يردهم من روايات وأخبار وأحاديث وأشعار. ولقد ذكر ثعلب عن أبي عمرو الشيباني أنه «دخل البادية ومع دستيحتان من حجر فما خرج حتى أقتانها بكتب سماعة من العرب»^(١٥). ولقد وجدنا في أعمال الجمع الأولى سعياً إلى توضيح «مرجعية القصيدة»، كما أسماهاها، واتخذ التوضيح أشكالاً ثلاثة: «انتخاب» أشعار فاخرة لأغراض مختلفة في التأديب والسمر، جمع متفرق لشعر القبائل ولشعر الفحول.

١ - ب - ١ : «انتخاب» الشعر الجاهلي

ولعلنا نجد في أخبار بني أمية المعلومات الأولى عن مساعي بيئة في جمع الشعر، بل في تصنيفه وتمييز الأجود من الجيد فيه، بل في انتخاب قصائد منه على أنها «أفضل» هذا الشعر. فهناك روايات مختلفة عن أسباب جمع ما جرت تسميته لاحقاً بهـ «المقتات»، بل عن أسباب اختيارها، وردت في كتاب طيفور، «المنظوم والمنثور» نقلاً عن الحرمازي التي نسبها إلى غيره. ففي رواية أولى، أن من جمعها هو عبد الملك بن مروان - «ولم يكن في الجاهلية من جمعها قط» - وفي رواية ثانية، أن معاوية هو الذي دعا إلى جمعها، لكي يرويه ابنه. وتختلف الروايات كذلك في عدد القصائد: ففي الرواية الأولى (عن عبد الملك بن مروان) القصائد سبع، وهي التالية: عمرو بن كلثوم والحارث بن حذلة وسويد بن أبي كاهل (يسمى رابعة الحيل لنا) وأبو ذؤيب (من المنون وربيها تتوجع) وعبيد بن الأبرص (إن تبدلت من أهلها وحوشاً) وعنترة (يا دار عبلة بالجواء تكلمي)، وقصيدة أوس بن مفرار (محمد خير من يمشي على قدم)، وفي الرواية الثانية (عن معاوية) أن مجموعها اثنتا عشرة قصيدة.

نتبين في هاتين الروايتين المختلفتين، بعيداً عن دقتهما، أن العمل الذي قام به هذا الخليفة أو ذاك عمل تجميعي لكنه لا يخلو من انتقاء كفاً وعدد القصائد مختلف بين الروائيين، كما أن الرواية الأولى تفيدنا أن سليمان بن عبد الملك بن مروان هو الذي أدخل قصيدة أوس بن مفرار (محمد خير من يمشي على قدم) في المجموع. ولا يخفى عن بالنا أن الرواية الثانية تتحدث عن عمل تربوي مطلوب من جمع هذه القصائد وتخزينها، وهو

لا يمكننا أن نتوصل إلى صورة دقيقة عن حقيقة جمع الشعر، بعد انتشار الورق والكتابة، غير أننا نتوصل إلى تعيين مسعين مختلفين وغير متناقضين بالضرورة في عمل الجامعين والمصنفين والشارحين، وهما السعي إلى الإحاطة والجمع الأشمل، وهذا يصح، ربما، في شعر القبائل أكثر منه في شعر الشعراء، والسعي إلى اختيار الشعر «الأفنى» والأفضل. ومنشأ هذا الأمر نجده في الحاجات المختلفة التي لهاها جمع الشعر منها ما طلب في التنافس بين القبائل، ومنها ما تم جمعه لارضاء الخليفة، ومنها ما جرى جمعه لاعتبارات لغوية - دراسية، ومنها لاعتبارات واقعة في نقد الشعر وتبنيته، أي فرز الأجود من الجيد في موانه.

١- ب- ٢- شعر القبائل

إذا كانت الاختيارات الشعرية خضعت لاجتهادات أكيدة، فإن عمل الجامعين عند جمع شعر القبائل ما تقيده بهذه الحسابات النوعية، بل استجاب لمقتضيات في الجمع «النام» إذا أمكن، وإذا ما توافرت موانه. وعلينا أن نشير في هذا السياق إلى أن فكرة جمع شعر قبيلة بعينها أمر سابق على حماد الراوية، بدليل أنه عاد إلى «كتاب تقييف» و«كتاب قريش». وهما موضوعان عليه. ولقد سعى الجامعون في اتجاهين: جمع شعر القبائل، وجمع شعر الشعراء الفحول. فماذا عن شعر القبائل؟

هذا ما نجد جوابا بيّنا عنه فيما قام به عدد من الجامعين فلقد جمع أبو سعيد العسكري، على ما ذكر ابن النديم، ٢٨ ديوانا من دواوين القبائل، وصنع أبو عمرو الشيباني ديوان بني تغلب، وديوان بني محارب، وذكر عنه ابنه أنه جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة، وكل قبيلة في كتاب مستقل، ومن عملوا في صنع مجموعات القبائل أيضا أبو عبيدة المعمر بن المنثري، الذي جمع أشعار القبائل في كتب عديدة، والأصمعي بعض شعر القبائل، وحماد الراوية (١٥٦ هـ)، والمفضل الضبي (١٦٨ أو ١٧٨ هـ)، وخالد بن كلثوم الكلبي، ومحمد بن حبيب وغيرهم.

المعلومات عن شعر القبائل عديدة، وتثبت كلها اتساع العمل في جمع هذا الشعر، حتى أن ابن قتيبة قال «ولا أحسب أحدا من علمائنا استغرق شعر قبيلة حتى لم يفت من تلك القبيلة شاعر إلا عرفه، ولا قصيدة إلا رواها»^(١٦). وهو ما نتبينه في قول للأمدي يشرح لنا فيه عودته إلى ستين ديوانا لستين قبيلة عاد إليها عند وضع كتابه، وهو يتحقق في الوقت عينه من عدم اشتغال الدواوين هذه، على الرغم من سعته، على شعر شعراء، وجردهم في متون أخرى، وهو ما يؤكد قولاً سبقهم إليه محمد بن سلام الجمحي في قوله: «ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو جاءكم وإفرا لجاءكم علم وشعر كثير»^(١٧).

واللافت في أمر هذه الكتب هو أنها ما كانت تحصل في

عنوانها تسمية «الدواين»، بل غيرها، إذ أطلقوا عليها تسميات كهذه «أشعار بني فلان»، أو شعر بني فلان»، أو «كتاب بني فلان»، على ما ورد عن أسماء كتبهم في كتاب «المؤتلف والمختلف» للأمدي. ويشتمل كتاب القبيلة، على شعر القبيلة أو بعضه، وأخبار وقصص وأحاديث، وفيه النسب كذلك. وتقدينا الأخبار أن الجامعين الأوائل، مثل الأصمعي وحماد وأبي عبيدة معمر ابن المنثري وغيرهم، عملوا على شعر القبائل. ويخلص الأسد إلى ترجيح أن هذه الدواوين كانت مدونة في القرن الأول نفسه^(١٨). لم وصلنا من هذا المجموع الهائل سوى كتاب واحد، هو ديوان هذيل، ينتهي الأسد بعد دراسته إلى القول «أن ما بين أيدينا من شعر هذيل غير كامل»^(١٩).

١- ب- ٣- شعر الفحول:

كما تقدينا الأخبار، والمجموعات التي بلغت من الشعر الجاهلي، أن الجامعين الأوائل، مثل الأصمعي عملوا على جمع شعر أمري القيس وغيره، وهو ما يمكن أن نتحقق منه لو عدنا إلى الروايات التي بلغتنا من شعر أمري القيس: أول ما وصلنا من الروايات الست عشرة لديوان أمري القيس، في الروايات البصرية، هي رواية الأصمعي الكاملة وأخرى ناقصة لأبي عبيدة، وهي رواية واحدة أو روايتان متقاربتان، وأول ما وصلنا من الروايات الكوفية رواية المفضل بن محمد الضبي (١٦٨ هـ)، وجاءت عبر تلميذ: أبو عمرو إسحاق بن مرار الشيباني (٢٠٦ هـ) وأبو عبدالله محمد بن زياد الأعرابي (٢٣١ هـ)، وحفظها لنا أبو الحسن علي بن عباد بن سنان الطوسي (٢٥٠ هـ) يتحقق الأسد من الروايات كلها التي بلغتنا عن شعر أمري القيس ويرى أن المصدرين الأساسيين والأولين هما: رواية الأصمعي البصري ورواية المفضل الكوفي، ويرى كذلك أن رواية الأصمعي معروفة الأصل: يقول أبو جاسم: «قال الأصمعي: كل شيء في أيدينا من شعر أمري القيس فهو عن حماد الراوية، إلا أننا سمعنا من الأعراب وأبي عمرو بن العلاء»^(٢٠). ويتحقق الأسد من أن رواية الأصمعي تعتمد بعض الشيء على مصاحف متفرقة أو دواوين مجموعة كانت عند هذين العالمين (حماد الراوية وأبو عمرو بن العلاء)، وربما وصلتها من العصور السابقة عليهما، فضلاً عن اعتمادهما على السماع والرواية الشفهية. أما المفضل الضبي فيبدو كذلك أن روايته متصلة بالدونات التي وصلت إليه من العصور السابقة.

لا يمكن أن نتأكد من حال الدونات التي بلغت الأصمعي والمفضل، أو أثر قبيلها، وصولاً إلى «الجامع الأول» لها. ولقد قام عملها على نقد وتحقيق ونخل وتحجيص ما بلغها من قصائد، وما استقيها من المصادر التي عملوا عليها، دون أن يبلغنا ما يفيدنا عن اختياراتها هذه، وأرجح الظن أنها كانتا

١٤٥ هـ) «مطربين قههما اشعار وأخبار».

أما «الحماسة» لأبي تمام فقد بني اختيارها على أبواب المعاني: باب الحماسة، أول الأبواب وأكبرها، باب المراثي، باب الأدب، باب النسيب، باب للهجا، باب للأضياف والمديح، باب للصفات، باب للسمر والناس، باب للملح، باب لكمة النساء، ولا يهمننا في هذا السياق ما إذا كانت الأبواب موفقة أو مبنية في صورة محكمة أم لا، ما يعنينا أن أبا تمام سعى إلى التصنيف والترتيب، وهما لا يقعان في عملية الجمع وحسب، بل في تصور الشعر كذلك. صنع أبو تمام مختاراته، على ما سنوضح آنه، من غير كتاب يعد أن توافرت له مدونات الشعر، لا رواياته، واستخرج منها بالتالي ما يناسب نوقه الشعري، وهو ما نعرفه من المرزوقي، شارح «الحماسة» الذي استعاد هذا الخطاب بعد مائتي سنة على وفاة أبي تمام يقول المرزوقي شارح الحماسة «وهذا الرجل (أي أبو تمام) لم يعد من الشعراء إلى المشتريين منهم دون الأفعال ولا من الشعر إلى المتردين في الأفواه، المجيب لكل داع، فكان أمره أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرمهم وإسلاميهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشياء، واخترف الأشعار دون الأكماء، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه، حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت للوجد في لفظة تشنيه، فيجبر نقيضته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده، وهذا بين لمن رجع إلى دواوينهم، فقابل ما في اختياره بهاء»^(٢١).

و«اختيارات» أبي تمام، لم تقتصر على الكتاب المذكور فقط، بل شملت غيره: الحماسة المصغرة، وهو ميوّب مثل الكتاب السابق ويسمى أيضا «الوحشيات» و«فحول الشعراء»، وهو مجموعة من الأشعار لشعراء جاهليين وإسلاميين، مرتبة حسب الموضوعات ومختارة أشعار القبائل. ويتضح من عناوين الكتب هذه أن الشاعر أقدم على الانتقاء، بل على جمع الشعراء الجاهليين بالإسلاميين، وهو ما قام به عدد من الجامعين قبله، ولكن في نطاقات محدودة للغاية.

ولقد حاول البحري (٢٨٤هـ) محاكاة صنيع أبي تمام، فاتخذ سبيلا متفقا، وأكثر من الأبواب (١٧٤ بابا). وكانت الوحدة المعتمدة في الاختيار عند أبي تمام والبحري هي في الغالب المقطوعة أو عدد من أبيات مختارة من قصيدة مبدئية، وفي هذا يختلفان عن معاصرهما، ابن أبي طاهر طيفور، صاحب كتاب «المنظوم والنثور»، الذي اعتمد فيه تمييز النظم والنثر على درجتين: المفسرد في الإحسان والمشارك بعضهم بعضا في الإحسان. ويقصر إحسان عباس هذا السبيل في الاختيار بقوله «ولذلك رأى بعض المشتغلين بالشعر ممن لا يقفون موقف العداء من الشعر المحدث أن يبرزوه للناس يعمل مختارات منه،

يجمعان أوسع ما يصلهم من شعر شاعر، بعد التحقق منه ويقول الأعلام عن «رواية الأصمعي»: «واعتمدت فيما جلبته من هذه الأشعار على أصح رواياتها، وأوضح طرقاتها، وهي رواية عبد الملك بن قريب الأصمعي، لترواط الناس عليها واعتيادهم لها، واتفاق الجمهور على تقصيلها، واتبعت ما صرح من روايات قصائد متخيرة من رواية غيره»^(٢٢).

وقد وصلنا إلى الوقوف عند أسباب جمع بعض الدواوين المفردة، وهي أسباب تجمع شعر الشاعر في تمامه، أو في جيبه الخاص، ويذهب بروكلمان في التفسير منحى يجعله يقول إن توصل الجامعين إلى جمع شعر شاعر قد يعود إلى توافر شعره ليس إلا: «اختار قدامى الأدباء ستة من شعراء الجاهلية، جعلوهم في المرتبة الأولى من التفوق والشهرة. ولعلمهم فضلوهم على غيرهم لأنهم هم الذين أمكنهم أن يجمعوا لهم دواوين أطول وأكمل»^(٢٣).

١ - ج - المختب المجلد

وما نريد الخلوص إليه هو أن جمع الشعر في مجموعات طالبيه للتمام والاحاطة (من دون أن تكون تامة، لا محيطية بجمهور شعره بالضرورة)، في شعر شاعر أو في قبيلة، يرقى، على ما نظن ونرجح، إلى العهد الأموي، وإلى تأكيد مقام الراوي - الجامع وتكرسه، وهو ما يظهر في جلاء في مساعي حماد الراوية والأصمعي والمفضل الضبي وغيرهم.

وما يعنينا في هذا المجال هو الوقوف عند نقلة ثانية، بعد الجمع المتفرق للشعر الجاهلي بأشكاله المختلفة، وهي الانتقال إلى تصنيف شعر ما بعد الجاهلية، الذي خضع لحسابات شعرية في المقام الأول، وإلى صراعات بين الشعراء، وإلى فنون ناشئة في التمايز أو «الموازنة». إلا أن علينا أن نوضح، بداية أنه ما كان للعمليات هذه أن تتأكد إلا بعد أن توافرت أعداد كبيرة من مواد الشعر القديم، ومن شعر المحدثين كذلك. ذلك أن عمليات جمع الشعر ما توقفت أبدا وتكدست المجموعات في الخزانات بسبيل أن أيا تمام (٢٣١هـ) وجد أمامه في هذيان «خزانة كتب»، لا كتابا أو كتابين، عندما قرر وضع كتاب «الحماسة». فالكتاب هذا في حساب العديدين هو أقدم المختارات الشعرية المرتبة على (معاني الشعر). والكتاب ينقسم إلى خمسة كتب، أشهرها كتاب «الحماسة»، وهو عنوان غلب على هذا الكتاب عند المتأخرين تسمية له بأول أبوابه. ويربط كارل بروكلمان بين هذه المختارات وبين استحسان العباسيين للقصائد القصيرة، إذ استحسنوها «والتقوا بتدقيق القطع المختارة»^(٢٤). إلا أن هذا الذوق ما كان له أن ينصرف إلى عمليات الانتقاء والتخير إلا بعد تكدس الشعر المجموع في الخزانات، من دون شك. كيف لا والأخبار تقيدنا، قبل أبي تمام، أن المفضل الضبي ترك بيد بني ابراهيم بن عبد الله (نحو

فكانت من ذلك كتب الاختيار التي ظهرت في ذلك القرن» (أي القرن الثالث الهجري) ^(٢٥). ويذكر منها: كتاب «البارع» لأبي عبدالله هارون بن علي، وهو في اختيار شعر المحدثين، وكتاب اختيار الشعراء الكبير، الذي أتم منه شعر بشار وأبي العتاهية، وأبي نواس، ولأحمد بن طيفور عدد من كتب الاختيار: شعر بكر بن الناطق، ودعبل، ومسلم، والعتابي، ومنصور النعمري، وأبي العتاهية وبشار وغيرهم ^(٢٦)، وللمبرد كتاب «الروضة» الذي اختار فيه شعر المحدثين وصنف السكري كتاب «أخبار اللصوص»، وجمع فيه أشعار لصوص البؤد المشهورين.

فبعد الجمع المتفرق، مثلما تحققنا منه مع حماد والأصمعي والمفضل الضبي وغيرهم، نشهد في مدى القرن الهجري الثالث أعمال جمع مختلفة، مع أبي تمام وغيره، تقوم على انتقاء النفيس من الشعر، وفي مقطوعات قصيرة في الغالب. ومن هذه المنتخبات أيضا كتاب «جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي الذي يقوم على مسعى بين في الفرز، إذ قسم أشعار العرب إلى أقسام وفقها لحسابات واقعة في الجودة والنفاة. وهو ما ينقله المفضل بن عبدالله الجبري عن القرشي: «قال المفضل: فهذه التسعة والأربعون قصيدة عيون أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، وأنفس شعر كل رجل منهم» ^(٢٧). ولقد جمعت «جمهرة أشعار العرب» في أواخر المئة الثالثة للهجرة، وهي مجموعة سباعية تشتمل على سبعة أقسام، أولها الملقات السبع، وتحمل الأقسام الستة الباقية العناوين التالية: المجهزات، المتفقيات، المذهبات، المرثي، المشويات، للمصنات، وسبق ذلك كله مقدمة في الجازات واختلاف العلماء في تفضيل بعض مشاهير الشعراء.

انقطع الشعراء عن الجمع بالتالي، وانصرفوا إلى اختيارات في متن بات متفرا، وهو ما نلتصه في صورة أبين فيما قام به طيفور نفسه، الذي قام باختيارات على أساس «الفردة أي «ما ليس لأحد مثله»، مثل قصيدة «أمن آل نعم...» لعمر بن أبي ربيعة، على سبيل المثال، أو مثل قصيدة جرادة العون النعمري (ذكرت الصبا فأنهلت العين تذر في لأنها «من الشعر المقدم في الغزل الذي لا تعرف له مثلاً في جاهلية ولا إسلام»، وهو ما نعرفه عنه حينما انقطع أياماً عن مجلس أبي الحسن علي بن هارون المنجم فلما عاد إليه أخبره أنه كان متشاعلاً في اختيار شعر امرئ القيس فقال له أبو الحسن بن المنجم: «أما تستحي من هذا القول رأي مروان في شعر امرئ القيس حتى نحتاج إلى اختياره» ^(٢٨).

١ - د: الجمع الأوّلي

كيف لنا أن نتحدث عن عمليات جمع أوّلي بعد ما سقنا القول أعلاه عن عمليات انتخاّب وانتقاء؟ وكيف للجمع أن يأتي بعد الانتخاّب؟ السؤال منطقي وبديهي، دون شك، لأنه لا

يتبين واقع هذه العمليات تماماً، وهو أنها عرفت في كليات متداخلة عمليات الجمع وعمليات الانتخاّب. ومع ذلك فإننا لا نخفي ميلنا أو ترجيحنا، وهو أن عمليات الجمع اتبعت مساقا نجده في تتابع العمليات التي عرضناها أعلاه، وهو ماحقه سبيل عرضنا. وضمن هذا المنظور أيضا نرجح حصول عمليات لاحقة، وتعلق بها كذلك، وهي عمليات الجمع الأوّلي. وكان لنا أن نسميها كذلك عمليات التصنيف والترتيب كذلك. فنحن نشهد في عمل عدد من الجامعين، مثل أبي بكر الصولي خصوصا، وفي مجموعات الشعراء الفردين تحديدا، سعيّا بيّنا في تجميع أوسع الشعر، بعد فحصه ونقد رواياته أو تصنيفه وفق مداخل بعينها، وقد أجمعنا في ثلاثة:

١ - الترتيب الهجائي: رتب أبوبكر الصولي ديوان ابن الرومي على حروف الهجاء، وهو ما فعله في ديواني البحتري وأبي تمام (١٩٢ - ٢٣١هـ) كذلك. وترتيب الشعر على أساس حروف الهجاء اعتمدته كذلك ابن جني (٢٩٢هـ) في ترتيب ديوان المتنبي (٣٠٣ - ٣٥٤هـ).

٢ - الترتيب على أساس الأغراض: أما علي بن حمزة الأصمفاني (المتوفى في بداية القرن الرابع الهجري) فرتب ديوان البحتري على أساس الأغراض الشعرية، وديوان أبي تمام على أبواب مختلفة من أغراض الشعر: وجمع أبو القاسم هبة الله بن الحسين الأسطرابي (٥٢٤هـ) شعر ابن المجاج (٢٩١هـ) في مئة وعشرين بابا.

٣ - الترتيب الزمني: يشتمل ديوان الشريف الرضي (٣٥٩ - ٤٠٦هـ) على أشعاره في كل سنة بين ٣٧٤ - ٤٠٥هـ

٢ - من الديوان إلى الكتاب

نخلص من هذا العرض إلى القول، أن معرفتنا بجمع الشعر، وعمليات ترتيبه، تبقى مرهونة بمدى قدرتنا على معرفة تاريخ التدوين في العربية القديمة، ومدى توصلنا كذلك إلى معرفة أنماط التأليف نفسها، أي الخلوص (أو عدم الخلوص) إلى فكرة «الكتاب»: «هو جمع مواد متفرقة أم هو تأليف مخصص في موضوع أو مسالة بعينها لكننا نستطيع القول أيضا: أن الهياكل المختلفة في جمع الشعر، بين جمع متفرق بعد تنقيح وحذف، وبين اختيارات متخبة، سواء للشعراء أو للمجموعات القبلية أو لفئات بعينها من الشعراء مثل المحدثين وغيرهم، عرفت أشكالا ترتيبية توصلنا إلى فرزها في ثلاثة أنماط. جمع الشعر على أساس الأغراض، وعلى أساس الترتيب الأبجدي للقول، وعلى أساس الترتيب الزمني لوضعها.

ونخلص كذلك إلى القول أن عمل الشاعر متصل بعمل الراوي في مجرورة محكمة. فهو حافظ الشعر، وناقله إلينا بالتالي، وهو ما تتأكد منه فيما بلغنا من شعر الشعراء، حيث

الحافظ، وأشكاله الترتيبية الثلاثة (ترتيب القوافي أبجدياً، الترتيب الزمني وترتيب الموضوعات) سنجدها في توالي عمليات جمع الشعر وتصنيفه في العصور الأدبية اللاحقة. وذلك حتى القرن التاسع عشر، على الرغم من دخول الطباعة (على الحجر، بدايةً، وغيرها) إلى الولايات العربية وانتشار الكتب فيها، ومنها الشعرية، على نطاق أوسع مما كان عليه في عهد الوراقة. فما نقول عن دواوين العصر الذي دخلت فيه الطباعة، بعد عهد مديد من الوراقة؟ هل تغيرت أشكال جمع الشعر في مدونات عما كانت عليه؟

العودة إلى الدواوين المطبوعة في مدى القرن التاسع عشر ليست بالميسرة أبداً، عدا أن نشرها من جديد قد لا يحافظ على الهيئة الأولى للجمع، مثلما تحققنا من ذلك في «ديوان البارودي» على سبيل المثال. وما يخفف من حجم المشكلة هذه هو أن دراستنا لا تستدعي، أو لا تتطلب في بعض الأحيان سوى الوقوف عند عناوين كتب الشعر ليس إلا. ما يمنينا في المقام الأول قادرون على العثور عليه — أي الوقوف على «ترتيب» الأعمال الشعرية ووضعها في دواوين أو كتب شعرية مفردة ومستقلة — في مراجعة عدد من تراجم شعراء هذا القرن، أو في «معجم المطبوعات العربية والعربية» الذي وضعه يوسف اليان سركيس، وصدر في طبعته الأولى في العام ١٩٢٨، واشتمل على «تتبع شامل لأسماء الكتب المطبوعة في الأقطار الشرقية والغربية مع ذكر أسماء مؤلفيها ولحة من ترجمتهم وذلك من يوم ظهور الطباعة إلى نهاية السنة الهجرية ١٣٣٩ الموافقة للسنة ١٩١٩ ميلادية»، حسب العنوان الفرعي للكتاب (٢٩).

ولقد اعتمدنا أيضاً على تراجم موضوعية بعد وفاة هؤلاء الشعراء في غالب الأحيان (٣٠)، ما يقدم لنا شهادات نقدية متزامنة للتجارب الشعرية نفسها، أو على نبرات تعريفيّة موضوعية، هي الأخرى، في سنوات غير بعيدة عن الفترة التي ندرسها، والعودة إلى المراجع هذه تفيدنا في صورة مزدوجة، في التعرف على هؤلاء الشعراء في صورة موثقة (خاصة وأن دواوين بعضهم أعيد طبعها دون أن تمتط في أحيان كثيرة بصيغتها الطباعية الأولى، واللازمة لنا)، وتفيدنا في كونها مدونات نقدية مزمنة للكتب نفسها، ما يعد قراءة نقدية أولى لها تتساعدنا في الوقوف على وعي الحداثة لنفسها في فترتها التاريخية.

٢- أ: على نسق القديما

قبل أن نتناول الكتب الشعرية بالدرس، ونفرزها إذا جاز القول وفق مرادنا البحثي، وجدنا ضرورة لتبيين مسألة أولى، ملازمة بل تمهيدية، وهي معرفة ما إذا كان الشاعر هو الذي جمع ديوانه بنفسه، أم قام بذلك غيره، وما إذا جمع شعره في كتاب في حياته أم قبل سنوات على وفاته. ففي الاجابة عن هذه

انها خضعت في ترتيبها إلى ما قرره الرواة، وبعدهم الجامعون أنفسهم. وهذا يعني أننا لن نجد في الهيئات المادية المتوافرة من هذا الشعر ما يدلنا إلا في صور محدودة (على ما سنوضح أدناه) على مقاصد تكوينية ملتبها الشاعر في تقديم شعره.

إلا أن دور الراوي، ومن بعده الجامع العالم، لا يقتصر على الحفظ فقط. بل يشمل أيضاً تعديل القصيدة وربما تنقيحها، على ما بلغنا من أخبار بعض الرواة الذين أعلوا أيديهم في التنقيح والحذف وتصحيح للإسناد في القوافي وغيرها. وتبدو دواوين بعض الشعراء، في التصحيحات والتدقيقات التي يجريها عليها الرواة، مثل دواوين الشعراء الفرنسيين، على سبيل المثال، بعد وفاتهم أي تبدو حافلة بمعلومات وتدقيقات هي من مواد أبة دراسة «تكوينية»، فعمل بعض الجامعين على نقد الروايات التي أوصلت إلينا هذه الأشعار يشكل مساهمة مفيدة في تدقيق «تكوينها»، ورفض الطاريء أو «المقحم» عليها والمنحول منها، إلا أن المساهمات هذه ظلت دون ما تطلبه شروط الدراسة التكوينية. فصنائع الشعراء والرواة ظلت متعلبة بفكرة الديوان «الحافظ» للشعر، لا المساهم في تكوينه وإنتاجه. فالراوي يقوم عمله على جمع الشعر، وعلى حفظه من التفرق والنشوت، وعلى إيساله إلينا في صورة سليمة ومطابقة (مع بعض التعديل والتنقيح والحذف) لما قاله الشاعر في مدى حياته. دون أن يورف لنا جمع هذا الشعر في تتابع قصائده ما يفيد عن تعالقات بين قصائده أو عن أسباب تكوينية تخص مجموعات من القصائد مع بعضها البعض ومن دون غيرها. فالديوان لا يحتفظ، إلا فيما ندر، بترتيب زمني لوضع القصائد، مثلما فعل الشريف الرضي، وإلا لكان الترتيب أقادنا في تتبع التصور الشعري عند الشاعر. أما الفائدة معدومة إذا ما تم توزيع القصائد حسب الترتيب الأبجدي للقوافي. الديوان بمعناه القديم حافظ، لا يفيد في ترتيبه، إلا فيما ندر، عن تكوين هذا الشعر هو مجموع سيرة الشاعر وسجله «الثبوتي» ولكن هل كان في تصورات الشعر، أو في وقائعه، ما يساعد على وجود تعالقات بين القصائد، فيأتي تقديم الشعر في مدونة ليظهرها ويجلوها؟

لا في غالب الأحوال، ذلك أن الشاعر ما كان يكتب نتاجاً متتابعاً، أو مقطعا في مراحل، وإنما كان يضع قصائد، في «متناسبات» أو أحوال خصوصية، وإن كان يرجع أحيانا إلى ما كتبه هو أو غيره من أشعار في هذا الموضوع أو ذلك. نضع في أشعار العديد من الشعراء على «سرفات» أو «معارضات» أو تناولات، مشابهة لما سبق أن قالوه أو قاله غيرهم. إلا أن هذه الأسباب التي ترسم تعالقات بين القصيدة والقصيدة في نتاج الشاعر نفسه أو مع غيره لا تؤدي، وما أدت في واقع الحال، إلى بروز حاجة إلى جمعها مع بعضها دون غيرها.

فإن الهيئة المادية التي يخلص إليها الشعر، أي الديوان

القليل القبول على الكثير المرنول» (٢٣) أو الشاعر قسطنطين الحصري (١٨٥٨ - ١٩٤١) الذي جمع شعره في ديوان سماه «السحر الحلال في شعر الدلال» واشتملت عمليات الجمع، بمبادرة من الشاعر أو من معارفه، على مجمل شعره. بعد أن تم تنقيحها أو حذف بعضها قبل دفعها إلى الطبع، في حركة تشير إليها في صورة بينة عناوين الدواوين. فهي عناوين تعيل إلى ثلاثة تعيينات: تعين اسم الشاعر أحيانا (ديوان الشهاب أو الرصافي) و/أو تعين صنف الكتاب ونوعه (هذا يصح في الإشارة إلى أنه «شعر» أو «نظم» و/أو تروجه (هذا يصح في إطلاق تسميات، مثل «أنيس الجليس»، أو «عقد الألال»، أو «الدر المنظوم»، أو «الطراز الأنفس»، على الدواوين). ولقد وجدنا في مراجعتنا لكتب الشعر في القرن التاسع عشر الأنماط الثلاثة التي تبناها في جمع الشعر القديم وهي

- الجمع على الترتيب الهجائي، ونجده في عدد من الدواوين، مثل ديوان علي أبو نصر المنظومي (١٨٨٠) المطبوع في مصر في سنة ١٣٠٠هـ، وديوان الشيخ شهاب الدين المصري (١٨٥٧) المطبوع في مصر في سنة ١٢٧٧هـ، وديوان محمود سامي البارودي (٢٣) وغيرها الكثير.

- الجمع على أبواب المعاني ونجده في عدد من الدواوين مثل ديوان عبدالفتاح اللانقي (من مواليد ١٨٤٢)، «سفر الفوائد» المطبوع في بيروت في مطبعة جمعية الفنون، في العام ١٨٨٠، «يجعل الشاعر في أربعة أركان، هي: في المدائح والتوسلات، وفي امتداد السادات، ثم في التهاني والمراسي، وأخيرا في القنود والموشحات، وديوان الشيخ محمد الهلالي (١٨١٩ - ١٨٩٤) الذي ضم أبوابا حسب معاني الشعراء من مدح وتهنئ ورثاء وتواريخ، وديوان محمود صفوت الساعاتي (١٨٨٠) المطبوع في سنة ١٩١٢، المرتب على الموضوعات، ومثله ديوان إبراهيم مرزوق المصري (١٨٦٦) المطبوع في مصر، في سنة ١٢٨٧هـ وديوان الرصافي، المرتب على أربعة أبواب، هي في الكونيات في الاجتماعيات، في التاريخيات وفي الوصفيات.

- الجمع على الترتيب الزمني، ونجده في عدد من الدواوين، مثل العصر الجديد لخليل الخوري، وهي مجموعة شعرية، لا ديوان، أصدرها الشاعر في العام ١٨٦٣ (بيروت في مطبعة المؤلف بالطبعة السورية)، ورتب القصائد على تواريخ وضعها.

٢ - ب: الكتاب المختلط والمستقل

تحققنا في الدواوين المذكورة من كونها تشتمل على مجموع شعر الشاعر، وعلى التنقيح منه بعد تنقيح وحذف، إلا أننا وجدنا في الكتب الشعرية المطبوعة في القرن التاسع عشر ما يفيد

الأسئلة وغيرها نتوصل إلى معرفة بل إلى تعيين معلم أساسي في عملية الترتيب الشعري فقد يكتفي الشاعر بالقاء قصائده في مناسبة، في حفل على سبيل المثال، على أن فعل الالتقاء هذا يعين في الحساب الشعري والتقليد وضع الشعر قيد التداول، وقد لا يكتفي بذلك، مع توافر الطباعة ونبوغ النشر، بل يسعى إلى جمع مجموعة من القصائد في كتاب منفصل ووضعه قيد التداول.

ولو عدنا إلى المجموعات الشعرية الأولى، المطبوعة في القرن التاسع عشر، لوجدنا أنها لم تبصر النور إلا بعد انصراف بعضهم من أقرباء الشاعر أو أصدقائه، إلى تجميعها وتنقيحها ودفعها إلى الطبع، مثلما فعل سليم ناصف في سنة ١٨٩٨، حين جمع شعر بطرس كرامة (١٧٧٤ - ١٨٥١) وطبعه في «المطبعة الأدبية». هذا مقام به ابن الشاعر محمد الشهاب الطرابلسي (١٨٩٢)، الذي جمع شعر أبيه في «عقد اللال من نظم الشهاب» (طرابلس ١٣١٢هـ) وهذا ما صغنه بعض المواطنين في شعر الشيخ محمد الهلالي (١٨١٩ - ١٨٩٤)، والشيخ مصطفى سلامة النجاري، تلميذ الشاعر جبرائيل الخلع الدمشقي (١٨٥٣)، المعروف بكونه شاعر عباس الأول، إذ جمع مجمل كتاباته، بين شعر ونثر، في ثلاثة كتب، منها كتاب «الإشعار بحميد الأشعار»، المطبوع على الحجر في مصر، في سنة ١٢٨٤هـ وهو ما أصاب شعراء لاحقين عليهم، مثل معروف الرصافي الذي تولى محيي الدين الفلاييني طبع قصائده وتبويبها وتقسيم ألفاظها في العام ١٩١٠، وحمل عنوان: «ديوان الرصافي»، أو «الرصافي».

إلا أننا نفع في قوائم كتب القرن التاسع عشر على كتب بيئة قام بدفعها إلى المطبعة المؤلفون أنفسهم، مثل شهاب الدين محمد بن اسماعيل (١٨٠٣ - ١٨٥٧) وكتابه «سفينه للملك ونفيسة الفك»، الذي ضمنه مجموعا وأقبا من الزجلية والموشحات والأهالي والمواويل التي يتغنى بها أرباب الفن في مجال الأفراس ومعاهد السرو، ولما أتمه في سنة ١٢٥٩هـ قال في تاريخه:

هذه سفينة في بالتي شخت والفضل في بحر العجا
أجرها
وإذ جرت بالأمان في أرخبها سفينة البحر بسم الله محراها (٢٤)

أو يوسف الشلفون (١٨٤٠ - ١٨٩٥) الذي جمع شعره في ديوان، ودعاه «أنيس الجليس»، في العام ١٨٧٤ أو سليمان الصولة (١٨١٤ - ١٨٩٩)، وله ديوان واسع في ٢٨٢ صفحة طبعه في مصر، في سنة ١٨٩٤، واعتذر في مقدمته أنه «برض من عد ومجموع صغير، بقي من ديوان كبير، غادرت للصوم، بين محروق ومقصود، فقال وهو يتعزى: إذا ما كان في أبل فمعزى». ثم أضاف إليه ما جد عليه من النظم فطبعه «مفضلا

عن وجود ديوانين أو أكثر للشاعر الواحد: فشرح الشيخ ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١) متفرق في ثلاثة دواوين «النبتة الأولى»، «نفحة الريحان»، و«ثالث القريين» ولأبي حسن الكسبي (١٨٤٠ - ١٩٠٩) ديوانان: «ديوان امرأة الغريبة» (طبع على نفقة سليم رمضان، في العام ١٨٨٠) و«ترجمان الأفكار» (المطبوع في ١٢٩٩ هـ) ولعبدالله ندسيم (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ثلاثة دواوين كبيرة. ونسأله هل الدواوين هذه كتب مختلفة كالتى نعرفها عند شعراء اليوم، أي مجموعات متفرقة ومتباينة، أم هي «نبذات» مختلفة من مجموع نتاجهم جرى توزيعها في أكثر من كتاب واحد، ولو على فترات متباعدة؟

لن نستمر في التخمين أو الترجيح، ذلك أن ما يعيننا واقع في ميدان آخر، أو يمكن التحقق منه في مسالة الديوان المطبوع عما يتضمنه من قصائد فلو وقفنا عند كتب جبرائيل المخلع الدمشقي (١٨٥٣) لوجدنا أنها تتوزع على ثلاثة أبواب: الأول في الصناعات، وهو مرتب على السنين، والثاني في غير المصنع، ورتبه على حروف المعجم، والثالث في النشر والأدوار، وهو «الإشعار بهميد الأشعار» (المطبوع على الحجر في مصر سنة ١٢٨٤ هـ). وهو ما نمتلك صورة أوضح عنه لو درسنا كتب محمد عياد الخطاطي (١٨١٠ - ١٨٦١) التي يمكن تسميتها بالكتب «المختلطة». فنحن لا نستطيع القول أن فكرة تأسيس «الكتاب» كعمل مشتمل على موضوع يعينه، لا على جمع متفرق وضمه، قد تبلورت تماماً في مدى القرن التاسع عشر. ولنا في أسماء كتب في موضوعاته خير دليل على ما نقوله: فالخطاطي أخرج كتاباً بعنوان «أحسن النخب في معرفة لسان العرب»، ويصور الكتاب على الفاظ وجمل وحكايات ورسائل تبودلت بينه وبين أصدقائه في مصر. وقد أرخت بعض هذه الرسائل بتاريخ سنة ١٢٥٧ هـ (١٨٤١) هو ما نقع عليه عند غيره، إذ شملت كتبهم على مجموع ما كتبوه وإن في أنواع أدبية مختلفة، مثلما فعل رزق الله حسن الحلي (١٨٢٥ - ١٨٨٠) في بعض كتبه. ففي «النفثات» قسماً، أولهما في تعريب قصص كريستوف، شاعر الصقالبة، ووضعها على طريقة بيدي الهندي ولافونتين ولقمان في حكاياتهما، وعربها نظماً في ٤١ قصة تقع في ٦٩ صفحة، وثانيهما نخبة من منظوماته من تواريخ ومناقب وشكوى وأوصاف في ٨٤ صفحة بقطع وسط وطبعها في لندن، في العام ١٨٦٧. هذا ما نقع عليه في بعض كتب فرنسيس المراه (١٨٣٥ - ١٨٧٤). «مشهد الأحوال»، وهو كتاب اجتماعي، نثري وشعري في آن.

غير أن دخول الطباعة وترجمة الكتب ومحاكاة الأدباء الأوروبيين في صناعاتهم الكتابية أدت إلى إصدار كتب مستقلة. محمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٨٩٨) نقل أمثال لافونتين شعراً إلى العربية وأخرجها في كتاب دعاه «العيون اليواقظ في

الأمثال والمواظع»: هذا ما فعله الشيخ خليل اليازجي (١٨٨٩)، في رواية الرواة والوفاء، وهي شعرية تمثيلية مبنية على حكاية حفظة والنعمان. وقلد فيها شعر الافرنج، في نحو ألف بيت، وجرى تمثيلها في بيروت في سنة ١٨٧٨، وطبع فيها في سنة ١٨٨٤، ثم في مصر سنة ١٩٠٢. هذا ما يمكن قوله في كتاب رزق الله حسن (١٨٢٥ - ١٨٨٠)، «أشعر الشعراء المطبوع في المطبعة الأمريكية في بيروت، في ١٨٦٩ و ١٨٧٠، وأودعه نظم سفر أيوب ونشيد موسى في الخروج ونشيد في التثنية ثم سفر نشيد الأناشيد لسليمان وسفر الجامعة وختمه بمراسي أرميا، أو في كتابه الآخر، «النفثات» (لندن)، الذي ضمنه أربعين مثلاً من أمثال أحد الكتبة الروس، فنقلها إلى العربية نظماً والحقها ببعض مقاطع شعرية من نظمه.

هذا ما يمكن أن نطلقه على عدد من الكتاب، مثل فرنسيس المراه (١٨٢٦ - ١٨٧٣)، الذي انصرف إلى تأليف الكتب وفق موضوعات يعينها وأصدرها في المطابع تبعاً: فهو انتقل، على سبيل المثال، بعد دراسته الطب في حلب، إلى باريس في سنة ١٨٦٦، فوصف سفره إليها في كتاب طبعه في السنة التالية، وأصدر بعده عدداً من الكتب المتفرقة الموضوعات، مثل: «المرأة الصغية في المبادئ الطبيعية» (حلب ١٨٦١) فيه أصول علوم الطبيعة، و«شهادة الطبيعة في وجود الله والشرعية»، وهو كتاب مبني على مبادئ العلوم الطبيعية، و«غاية الحق» (حلب ١٨٦٥)، وجمع فيه بين الفلسفة والأدب، و«مشهد الأحوال» (بيروت ١٨٨٢)، ورواية «در الصدف في غرائب الصدف»، و«خطبة في تعزية الكروب وراحة المتعوب»، وكتاب «الكنوز الغنية في الرموز الميمونية» (١٨٧٠) وهي قصيدة رائدة في نحو خمسمائة بيت ضمنها رموزاً على صورة رواية شعرية، ومن نظمه أيضاً «ديوان امرأة الصنساء» (طبعه له محمد وهبه سنة ١٨٧٢ في مطبعة المعارف في بيروت).

يقول مارون عبود في ديوان فرنسيس المراه (١٨٢٥ - ١٨٧٤) «مرأة الصنساء» (١٨٧٢)، الواقع في ٣٤٨ صفحة: «لو طبع كما تطبع دواوين اليوم لفصلنا من ذلك القماش دواوين عدة، واستقلت كل من مواضيعه ديوان خاص به، ولكنه طبع في ذلك الزمان، يوم لم يكن هذا التنظيم والترتيب الذي يكثر ورقه ويقل كلامه»^(٢٤). وتقيدنا مقدمة الكتاب في تبیان جمعه لشعره. إذ يقول «المدح الذي ألبس الشعر جلالاً وجلالاً وجعل فيه البيان سحراً حلالاً، فطابت النفوس في جنات أزهاره، ورقصت الألباب بكؤوس عقاره»، ثم يضيف: «وقد رتبته (الدواوين) على حروف الهجاء، متجرداً من المدح والهجاء، فإن المدح اطراء ورياء، والقدح حسد وعباء، فما أحوجني الله إلى بيع ماء الحيا في سوق الشعر، وأبى الله أن أزد الدار إلى القعر، ولكني مدحت بعض العلماء والأخلاء الكرام، تبيانا لفضل العلم وحفظ

الذمام. فوا غين شاعر سود بالمدائح سواد القرطاس، وباع كرائم الشعر وزهبه في سوق الزجاج والنحاس»^(٣٥). جمع المراه، إذن، شعره على طريقة القدماء، إلا أنه أصدر مع ذلك كتابا متفرقة مستقلة الموضوعات على ما تبتنا.

وقعنا أعلاه على كتب شعرية مستقلة الموضوعات، غير أنها، مثل كتاب «أشعر الشعر» للمراه، تنطلق من مساع في الروايات الشعرية والحكمية، بخلاف ما هو عليه الأمر، على ما تحققتنا، عند الشاعر والصحفي والمترجم خليل الخوري (١٨٣٦ - ١٩٠٧) الذي سعى، لأول مرة إلى وضع عنوان خاص بمجموعة شعرية، هي مجموعة: «العصر الجديد»، بل إلى إصدار مجموعات مستقلة عن القصائد «زهرة الربا في شعر الصب» (بيروت ١٨٥٧) «العصر الجديد» (١٨٦٣)، «النشائد الفؤادية» (بيروت ١٨٦٣)، «السمير الأمين» (١٨٦٧)، بيروت مطبعة المؤلف، «الشاديات» (بيروت ١٨٧٥)، «والفصحات» (بيروت، ١٨٨٤). يقول عيسى أسكندر للملوف عن ديوان «العصر الجديد»: «وعلى الجملة فالعصر الجديد مثل اسمه عصر جديد للشعر العربي السوري وهو أول ديوان نقل فيه الشعر من النمط القديم إلى الأسلوب الجديد. ومن استقرى قصائده رأى فيها من المعاني الحديثة ما يشهد له بحبه للجديد ومحاولته ترك القديم وإن كان لم يستطع أن يتخلص من ريقته ويقطعها. ولقد ميز قصائده بعنوانين تدل على أغراضها وتابعه في ذلك نفر من شعرائنا مثل فرنسيس المراه الحلبي في ديوانه «مرآة الحسناء» وسليم بك الخنوسري الدمشقي في ديوانه «سحر هاروت» وغيرهما^(٣٦). وهو ما يمكن أن نتأكد منه لو عدنا إلى مجموع الكتب الشعرية للخنوسري، وهي: «سحر هاروت» (في الغزل والنسيب والمحسنات، المطبعة الحنفية، دمشق ١٨٨٥)، «وبدائع هاروت» (بيروت، مطبعة القديس جاورجيوس، ١٨٨٦)، «والجواهر الفرد والشعر العصري» (وهو النبذة الثالثة من شعره، وفيه، بعد المدائح لمعاصريه، مباحث في الحقوق والواجبات، المطبعة الشرقية، الحدث - لبنان ١٩٠٤) وأبوة العصر» (نبذة خاصة من الشعر، مصر ١٩٠٥).

٣ - المجموعة الشعرية

وماذا يمكننا القول عن «المجموعة الشعرية»، أو العمل الشعري المفرد؟ ومتى ظهر في تاريخ الشعر العربي؟

وجدنا في صنيع عدد من الشعراء «العصريين» (كما جرت تسميتهم بعد حين)، من أمثال خليل الخوري وسليم الخنوسري وفرنسيس المراه وغيرهم، انصرافا إلى وضع كتب شعرية مستقلة، منذ ستينات القرن الماضي. غير أن هذا التقليد الناشئ سيبقى غريبا في المشهد الشعري العام، حيث إن الشعراء - وذكرنا بعضهم أعلاه - احتفظوا بالتقليد القديم، وعلينا انتظار شعراء مجديين، مثل «جماعة

الديوان» أو «المهجريين»، لكي يتأكد التقليد الجديد.

أولت جماعة «الديوان»، بعد خليل مطران، ولاسيما في قصيدته «المساء»، الوحدة العضوية شائنا كبيرا. هذا يصح في بناء القصيدة الواحدة، كما يصح في المساعي الشعرية التي طلبت توافقات معينة بين مجموع القصائد (أو بين عدد منها) التي ستؤلف مادة كتاب مستقل وللإصدار. ونجد في مسعى عبد الرحمن شكري، في «دعوة الفصح» (١٩٠٩) تأليفا لافتا لمجموعة شعرية، إذ هي موضوعية على أساس تألفات وتوافقات بين قصائدها. وهذا ما فعله العقاد، بعد ذلك، في العناوين المتتابعة التي أطلقها على مجموعاته الشعرية: «بقطة الصباح» (١٩١٦)، «وهج الظهيرة» (١٩١٧)، «أشباح الأصيل» (١٩٢١)، «أشجان الليل» (١٩٢٨)، وهو ما أوضحه بعد أن جمع المجموعات هذه في كتاب واحد: «وسميت كل جزء باسم يدل عليه بالنظر إلى الأجزاء كلها على قدر المستطاع من الدلالة في هذه الأغراض». قسميت الجزء الثاني «وهج الظهيرة» وسميت الجزء الثالث «أشباح الأصيل» وسميت الجزء الرابع «أشجان الليل» فإذا قرأه القاري، فربما وجد في «أشجان الليل» ما هو أخلق به «وهج الظهيرة» أو وجد في «بقطة الصباح» ما هو أخلق به «أشباح الأصيل» ولكنه لا يخطيء أن يستدل بالاسم على الجزء في عموم ولا أن يدرك الفاصل الذي يميز بين جزء وآخر في قوته وميسمه، وهذا حسبنا على الجملة من دلالة الأسماء^(٣٧).

٣ - أ: العنوان والعناوين

هذا ما ننع عليه ولكن في صورة أقوى في نتاجات الشعراء «المهجريين»، حتى أن أليبا أبو ماضي سعى في مجموعته، «تذكار الماضي»، الصادرة في الاسكندرية، في العام ١٩١١، إلى تجميع قصائد بعينها فيه، وهي القصائد المنظومة في مصر، ومن المفيد أن نذكر في هذا السياق أن خليل الخوري أقدم على وضع أسماء للقصائد نفسها، وهو ما لم يعرفه العقاد مثلا في ديوانه.

هذا ما يبدو جليا في صورة ساطعة في الشعر العربي الحديث، بل وجد الدكتور زكي نجيب محمود فيه السمة الأولى التي تميز هذا الشعر عما كان عليه «وإلا ما يستوقف النظر في الشعراء المحدثين، هو انصرافهم على أن يستدبروا الماضي بصورة قاطعة، حتى ليحرصوا على ألا يطلقوا على مؤلفاتهم الشعرية اسم «الديوان» خشية أن تقسح من هذه التسمية رائحة القديم فلئن كان فيما مضى يقال: ديوان المتنبي وديوان الأبرودي وديوان شوقي وهكذا، فهم اليوم يقولون - مثلا - الناس في بلادي، مدينة بلا قلب، أنشودة المطر، البئر المهجورة الخ»^(٣٨).

مدح الحضرة السلطانية العلية ثم أدرجت بها بقية القصائد مرتبة بحسب أوقات نظمها.

كما نتحقق كذلك في غير مجموعة من وضعه عناوين للقصائد ، فلا يكتفي - كما كانت العادة قبله وبعده كذلك - بذكر نوع القصيدة أو مناسبتها التي قيلت فيها، فنجد العناوين التالية : «سرور السرى» و«الجلوس المانوس» ، و«صدى الشكر» ، و«صدى الغرب» ، وهو ما يمكن قوله في قصائد عديدة في الغزل «الحنين» ، «الملتقى» ، «السرقيب» ، «الاحتراق» ، «الاعراض» ، «الوجد» ، «عواصف الهوى» ، «الرؤيا» وغيرها.

صنيع الخوري جديد لا نلقاه في مساعي العديد من الشعراء بعده فالشاعر سليم أفندي عنحوري ، يسبق لكل قصيدة في مجموعته «سحر هاروت» (طبعة أول، دمشق، المطبعة الحنيفة ١٨٨٠) ، بعنوان خاص بها، إلا أنها عناوين أنواع شعرية ليس إلا مثل هذه التشطير والتخميس والتورية ، ومراعاة النظير، والجناس التام، أو «الشعر الملمع»^(٤٠) . لكن مجموعة عنحوري لا تظلو في بعضها من تجديد في «عدة الشعر» ، وذلك في النذات الشعرية التي تحمل بها هوامش صفحات المجموعة إذ لا تظلو صفحة من هامش ومن عدة نذات شرحية أو إيضاحية، وتصل النبذة أحياناً إلى ٧ صفحات (ص ١٠٢ - ١٠٨) وهي عن «البطلة» الفرنسية جان دارك. وفيقيدنا الشاعر في غير هامش عن تفسير الالفاظ الغريبة الواردة في القصيدة، وهي الفاظ عربية قديمة، أو يذكر ترجمة لأديب اسحاق، صديق الشاعر. وماذا يمكننا القول عن المجموعات الحديثة والسارية رانها في الشعر العربي؟ أن عودة الى العناوين الجديدة تبين لنا تغييباً للوظيفة الأولى («صنف» الكتاب)، ونقلًا للوظيفة الثانية («اسم المؤلف» من عنوان الكتاب الى صفحة الغلاف (مجموعة الى اسم دار النشر، ومكانها وسنة الطبع)، وتبديلاً للوظيفة الترويجية لصالح وظيفة «دلالية» ، إذا جاز القول تبين لنا أن توجه سلفا قراة المجموعة الشعرية.

وهو ما يناسب تعريف العنوان الذي يقترحه ليو هوك (Leo Hoek) هو «مجموعة من الاشارات اللسانية يمكن لها أن تظهر في رأس نص ما لكي تعينه، وتحدد مضمونه العام، وتجذب اليه الجمهور المستهدف»^(٤١) . إلا أن جيرار جينيت، الذي يورد تعريف هوك، يميز بين الوظائف الثلاث، فيجد أن الوظيفة الأولى «لازمة» ، والاخرتان اختياريتان وثانويتان. ويميز هوك كذلك بين نوعين من العناوين : «الشخصية» و«الموضوعية» ، أما جينيت فيميز بين نوعين من العناوين . «ما يتم الحديث عنه» ، أي مضمون الكتاب وتعيينه من خارجه، وهي الوظيفة القديمة للآداب إذا جاز القول، و«ما يقال» ، أي تعيينه الداخلي، وهي الوظيفة الجديدة له في الأدب. ويخلص جينيت الى اقتراح وظيفة مزدوجة ولكن واحدة، هي الوظيفة الوصفية للعنوان. وما

ما نشهده ، بدءاً من عنوان الكتاب الشعري ، هو تغير الكيفيات التي يتم فيها تقديم الشعر، لا في ظاهره وحسب، وإنما في حقيقة ما يجمعه ويشتمل عليه من قصائد. فلنبداً بالعنوان: نتحقق في عدد من عناوين هذه المجموعات الشعرية الجديدة («آية العصر» ، «سحر هاروت» ، «تذكار الماضي»...) من أنها تقطع مع التقليد القديم في العنوان. فما كانت عليه وظيفة (أو وظائف) العنوان فيما مضى؟ يمكننا الحديث عن ثلاث وظائف وهي:

- تشير الى «صنف» الكتاب هذا ما كان متوافراً في التسمية القديمة ، مثل «ديوان المتنبي» أو غيره.

- تشير الى «اسم» المؤلف: وهو ما كان متوافراً كذلك في التسمية القديمة مثل الحديث عن المتنبي منذ العنوان.

- تشير الى وظيفة ترويجية : وهو ما بات متوافراً في بعض دواوين «عصر النهضة» ، التي طلب جامعوها ، وفي العنوان الواحد المتصل ترويج الديوان بإطلاق صفات عليه («الدر» ، «الأنيس» ، «الشرات» وغيرها) ، بالإضافة الى الوظيفتين المذكورتين ، كما في العنوان التالي «الطران الأنفس في شعر الأخرس» ، المطبوع في الاسطانة في سنة ١٢٠٤ هـ. وهو للشاعر العراقي عبدالغفار الأخرس (١٨٧٢).

هذا ما يمكن أن نتحقق منه في تغييرات أخرى وسمت الشعر في انطلاقتها الجديدة ولا سيما بعد دخوله العهد الطباعي، وهي تغييرات تلقاها منذ ١٨٦٠ ، وتظلو ترتب المجموعة ، مثل اشتغالها على عناوين خاصة بكل قصيدة.

لا نبالغ إذا قلنا أننا نجد وجه الشدياق في أي وجه من وجوه التجديد، وفي غير نطاق في هذه المرحلة التاريخية، وذلك حتى في الهيئة المظهرية التي يخرج بها الديوان، أو في المواد التي بات يطلبها نشر الديوان على القراء، يقول الشدياق في مقدمة ديوانه: «كما أنني خالفت الشعراء في تقديم هذه المقدمة على شعري» ، فكتلك خالفتهم في تسمية مجموع ما نظمت وهو «المغني لكل معنى»^(٣٩) ، وتحمل المقدمة في عنوانها الأصلي: «مقدمة ديوان أحمد فارس أفندي» ، وطبعت في استنبول في ١٨٦٠ ، أي أنها كتبت في تركيا أو في تونس على أبعد تقدير.

إلا أن التجديد الحاسم في هذا النطاق نلقاه في أجلى خياراته فيما كتبه خليل الخوري: اعتمد منذ مجموعته «العصر الجديد» (١٨٦٢) ، نشر القصائد تبعاً لمواضيع نظمها، وهو ما يقوله صراحة في غلاف المجموعة «وضع القصائد مرتبة بحسب أوقات نظمها» ، وهو ما يكرره في مجموعاته اللاحقة . ففي «تنبيه» يتصدر مجموعة «السمر الأمين» (١٨٦٧) يقول الخوري «ان القصائد المدرجة بهذا الكتاب وضعت بحسب أوقات نظمها على الترتيب الواحدة بعد الأخرى» ، ويقول كذلك في مستهل «الشاديات» (١٨٧٥) . «افتتحت بالقصائد المنظومة في

المستجدة . يقول الجاحظ: «ان لكل شيء من العلم ونوع من الحكمة وصنف من الأدب سببا يدعو الى تأليف ما كان فيه مشتتا ومعنى يدعو على جمع ما كان منه متفرقا ومتى أغفل حملة الأدب وأهل المعرفة تمييز الأخبار واستنباط الآثار وضم كل جوهر نفيس الى شكله بطلت الحكمة وضاع العلم وأميت الأدب»^(٤٦). وفي كلامه ما يشير الى أن حاصل الأدب (والعلم والمعرفة) «أو سبب تأليفه» واقع في سابق عليه، هو مجموع المشتت والمتفرق، على أن جهد المؤلف هو جهد الجامع بالتالي، أي الذي يتوصل الى تجميع المواد كلها (أو ما أمكن منها)، والى التمييز فيما بينها، والى فرز كل منها، وتنسيبه أو ضمه الى ما يناسبه، ويقوم التعريف بالتالي على رسم حدود للعلم (والحكمة والأدب، من دون تمييز بينها) نجد محدداتها فيما بدأ به عدد من علماء العربية، قبل الجاحظ ومعه، وهو جمع مرجعية القصص، ويمكننا القول أن التأليف في العربية، ولاسيما في ميادين المعرفة والأخبار، اتسم بهذا الطابع الجمعي - التمييزي - التصنيفي، وهو ما نتأكد منه في عدد من ديانات التأليف العربية القديمة، حيث يسارع المؤلف الى تبيان الداعي الى التأليف، وهو أن أحدا ما سبق الى طرق هذا الباب، أو تجميع هذه المواد، أو التدقيق فيما بلغنا منها. يقول قدامة بن جعفر في مقدمة كتاب «مقدد الشعر»: «لم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ولما وجدت الأمر على ذلك رأيت أن اتكلم في ذلك بما يبلغه الوسيط»^(٤٧). وهو ما يعني هذه المعرفة (والعلم والأدب) صفة «الميدان المنتهي»، أي القابل للزيادة والتصحيح، «فلا يخرج منه شيء»، مثلاً قال الفراهيدي: «إلا أن صفة الانتهاء هذه تعني شائنا آخر، وهو أن التأليف لا يخضع لكتابة مابل لتجميع وتدقيق وتصنيف، على أن حامله، أي المدونة أو المخطوطة، هو شرط حفظه، لا تحققه بآية حال: للمعنى (أو موضوع التأليف) موجود قبل أن ينتهي المؤلف الى جمعه، وسابق بالتالي على عملية التأليف نفسها، كما لو أن العملية هذه لا تعدو كونها ضما له وإحلاله في منزله الصحيح بعد أن ضاع وتشتت عن أصله، فالمخطوط يحفظ، إذا جاز القول ما هو منه، أو ما هو متم ومكمل لميدانه، وهي الهيئات المادية المختلفة التي تحدد جمع الشعر في ديوان فالشاعر بل الديوان، حاصل ومنته قبل وضعه في مدونة، على أن عملية إنزاله تقوم على التدقيق في مواده، وربما على حذف بعضها، وعلى فرز هذه المواد في أبواب أو مدخلات تتبع التعريف الخارجي أو التوضيحي لها، لا الدال على شبكاتها التكوينية أو الدلالية.

لهذه الأسباب كلها وجدنا أن إقدام الشعراء على تجميع قصائدهم في مجموعات مفردة، مثلاً هو عليه الحال راهنا، لا يخضع لحسابات واقعة في النشر ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر (مع الطباعة وانتشار الكتابة والقراءة على

يسترعي انتباهنا في دراسات العناوين، عند هوك وجينيت وغيرهما، هو التوافق بين ما هي عليه وظائف العنوان الثلاث (كما حددها هوك) في الأدب القديم الذي درسوه وفي الأدب القديم العربي كما درسناه، وهو التوافق عينه بين ما هي عليه وظيفة العنوان في الأدب الغربي الجديد، أي تعيينه «الداخلية»، وما هي عليه وظيفة العنوان في الأدب العربي الحديث. يقول جينيت «تدوم حالياً مشهد الأدب العناوين التي تشير وإن في صورة غامضة الى موضوعه، ويجب ألا ننسى أن الاستعمال كان مختلفاً (في ماضي الأدب)، بل معكوساً حيث إن عناوين القصائد كانت تشير الى صنف الكتابة مثل: «المراثي»، والأناشيد وغيرها»^(٤٨).

ويقتر جينيت بأننا نحتاج الى تحقيق طويل للغاية عبر الطبقات الأصلية للكتب لكي نتوصل الى تعيين الطبقات التي أدت الى الوضع الحالي، وهو التعيين المستقل لصنف الكتاب^(٤٩). هذا ما نجد بعض الإجابة عنه في كتاب سابق على كتاب جينيت، وهو «ظهور الكتاب». ففي هذا الكتاب نقرا فقرة ضافية عما يمكن أن نسماه «الهيئة الثبوتية» للكتاب أي (ورقة قيده) التي تظهر اسم صاحبه وعنوانه وصنفه واسم ناشره ومكانه الطبع وسنته، ذلك أن القارئ، الحديث يتوقع سلفاً الوقوع على هذه المعطيات في الصفحات الأولى من أي كتاب جديد، فيما كان الأمر مختلفاً في القرن الخامس عشر أو في القرن الذي تلاه، حيث أن الكتب المطبوعة ما كانت تلك صفحة أولى مخصصة للعنوان. وكان على القارئ أن يلجأ الى الصفحة الأخيرة منه لكي يحصل على بعض المعلومات عن الكاتب والناشر وسنة الطبع ومكانه، نقلاً عما كانت عليه تقاليد كتابة المخطوطات، وهي ذكر المعلومات في الصفحة الأخيرة منه^(٤٤).

كما نفع في هذا الكتاب على معلومات قيمة تظهر لنا الظهور المتدرج للمعلومات المتصلة بالعنوان على صدر الكتاب، وذلك منذ القرن الخامس عشر^(٤٥). ولكن ما صلة العنوان بعادة الكتاب نفسها؟ متى يوضع العنوان: قبل مباشرة الكتاب أو بعد الانتهاء منه؟ وطرح هذا السؤال يقودنا الى دراسة مسألة أخرى، وهي الوقوف على أصناف المجموع الشعري في الكتب الشعرية المتفرقة والمستقلة. فالتنقل من «ديوان الحافظ» الى النبذة الشعرية المتفرقة لا يستدعيها الانتقال من الورقة الى الطباعة وحسب (ومهما انتشر الكتب على نطاقات أوسع والطلب عليها والتنافس بالتالي على عرضها وتقديمها)، وإنما يستدعيها تغير في النظر الشعري نفسه، للشعر من جهة ولصيفته التبادلية في المجتمع من جهة ثانية.

٣ - ب: الكتاب و«السوق»

هذا يدعونا، في وقفة أولى الى تبيين مبدأ التأليف نفسه في الكتابة العربية القديمة، على أن نعود في وقفة ثانية، لتبين حالها

عمل الفنان التشكيلي الذي انصرف مثل بيكاسو الى مرحلة «زرقاء» وثم الى غيرها، وهو ما نتبينه في السلاسل التي يخصصها الفنانون التشكيليون لأعمال مقاربة في الصنع. وقد يكون لهذه الأسباب عنوان المجموعة الشعرية جاهزا قبل كتابة القصائد، وقبل دفعها الى الطبع ربما.

لن نحقق في هذا الأمر، إلا أن بعض مجموعات الشعر العربي الحديث، وفي عدد من عناوينها، توحى كما لو أن واضعها طلبها في موضوعها دون شك ودون عنوانها أحيانا قبل مباشرة الكتابة نفسها، وقبل إصدار المجموعة، فكم من المجموعات الشعرية الحديثة حملت منذ عناوينها وحتى متونها انصراف الشاعر الى «مناخ دلالي واحد»، يتحقق منذ العنوان «أغاني مهيار الدمشقي» «لادونيس»، وأوراق الغائب لبول شاول، وغيرهما الكثير.

إلا أن الشاعر العربي الحديث ما اقتصر قطعه على التبديلات المذكورة في وظائف العنوان، بل تعدها لتقديم مقترح جديد للعنوان يمكن أن لا نتحقق منه فيما أقدم عليه الشاعر أنسي الحاج في ديوانه الأول «لن» (١٩٦٠). فالعنوان هذا يبتل ما سبق أن تبيناه من وظائف العنوان، أو ما اغفلناه فيها، وهي أن يكون العنوان جملة اسمية مثل العناوين الكثيرة المذكورة أعلاه، أو جملة فعلية، على ما نتحقق كثيرا في مجموعات الشعر العربي الحديث: «أقول لكم» لصالح عبد الصبور، «تعالى نذهب الى البرية» لزهراء الخصوياني، «أرى ما أريد» لمحمود درويش وغيره الكثير. أما عنوان الحاج فيقطع عن أمثلة الجملة النحوية (الاسمية أو الفعلية) التي قام عليها العنوان، وهو عنوان قابل للتفسيرين، أن يكون تحويلا لأداة النصب عن وظيفة، فلا تعود أداة بل أشبه بالاسم، أو أن تكون «لن» طرفا من جملة غيب طرفها الآخر، أو جرى اضمماره، أي الفعل اللازم لها^(٤٨).

يتحدث جيرار جينيت عن عدد من المواد التي دخلت مع الأدب الحديث خصوصا في تعيينه، فبانت جزءا لا ماله، ويطلق عليها تسمية «العنايت» (وهو عنوان الكتاب أيضا). على أنها المدخل اللازم للعبور الى مواد الكتاب. وهو ما نتبينه منذ العنوان، سواء للكتاب أو للقصائد، أو في مواد أخرى (الأدهاء، أو التقديم، أو المواد المصاحبة له، قبل صدوره أو بعد ذلك، تشير كلها الى تكوين النص، أي ما يفيد عن العمليات التي دخلت في صناعته قبل أن يستقر في صيغة «ثابتة» هي صيغة الطبع.

الهوامش

١- د. ناصر الدين الأسد: «مصادر الشعر الجاهلي وفيمتها التاريخية»، دار الجيل بيروت، الطبعة السابعة ١٩٨٨، ص ٤٨٢ وبعدها.

٢- د. ناصر الدين الأسد، م. ن. ص ٥٥٧.

٣- محمد بن سلام الجعفي: «طبقات فحول الشعراء»، قراءه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٢

نطاقات واسعة) فقط، وإنما يخضع أيضا الى تغير في النظر الى الكتابة نفسها بل الى تغير النظر الى الشعر في المجتمع، وهو ما نلخصه في هذا القول انصرف الشعر من البلاطات والجالس والحلقات، أي من دورة الحكم والنقادين الى دورة «السوق» والقراء.

لم يعد تعيين الشعر قائما في اسم، في شاعر، بات مكروا أو معتبرا فيأتي صدور الديوان إبداعا أو ضيقا لما كان تحقق في دورة أخرى، لا تعيينها أو لا تشتاتها مواد الكتاب المجموع نفسها ولا رصيده الشاعر المتتابع والمتراكم. أما مع دورة السوق والقراء فقد بات لزاما على الشاعر أن يقنع ويغوي ويستدرج القاري، على أن في اسم الشاعر (وربما اسمه الفني، لا العائلي)، وفي عنوان الكتاب، وفيما يتضمنه خصوصا، ما يثير الاقبال على شرائه، هو وغيره بعده، يمكننا بالطبع أن نشير الى تغيرات حاصلة في مفهومات الشعر، وقضت بتغير الصنيع الشعري، إلا أن تبدلات العلاقة بين الشاعر والقاري، باتت تتأثر، هي الأخرى بتبدل العلاقة بين الشاعر والقصيدة، وبين القصيدة والقصيدة. هكذا يمكننا الحديث عن دورة شعرية جديدة بات معلمها الأساسي إصدار مجموعات من القصائد، لا انتظر «الديوان» الأخير والحافظ للكل. ولكن ما الذي يحدد جمع القصائد فيما بينها؟

قد يكون قرار الجمع لاحقا على وضع القصائد، كان يقرر بدير شاكر السياب، ذات يوم، إصدار مجموعة جديدة ويطلق عليها اسم «أنشودة المطر»، وهو ما نسميه بالجموعة «الزمنية»، أي التي تجمع بين دفتيها شعر الشاعر الأخر. ونخلص من هذا القول إلى أن قرار إصدار المجموعة يخضع لاعتبارات نظرية، لاحقة على كتابة القصائد، وما كان لهذه الاعتبارات بالتالي أي أثر على توجيه القصائد أو على نشأتها أساسا، وقرار النشر بالتالي تدبير وإخراج لإحقان لعملية سبقتهما، وما كان لهما تأثير عليها. وللشاعر في الإخراج، بل في الاعلان عن ذلك طرق وفنون، فيقوم مثل السياب باختيار عنوان قصيدة يعتبرها الأقوى في مجموعة القصائد، مثل «أنشودة المطر» ويطلقها عليه، وقد يعد مثل محمود درويش الى اقتراح عنوان، مثل «حصار لمدائن البحر»، لا نجده في أي من عناوين قصائد المجموعة بل يبدو مثل عنوان دلالي جامع لمجموعة القصائد (وهي منتجة، فيما يتعلق بهذه المجموعة بالذات، في مرحلة بعينها، هي مرحلة حصار الجيش الاسرائيلي، بعد غزوه لبنان في ١٩٨٢، لقوات «منظمة التحرير الفلسطينية» وخرجوها من بيروت في السنة نفسها).

وقد يكون قرار الجمع سابقا، إذا جاز القول، على صدور المجموعة، بل على كتابتها أيضا، كان يقرر الشاعر كتابة قصيدة أو سلسلة من القصائد في موضوع بعينه، وهو في ذلك يشبه

- ٤ - محمد بن سلام الجمحي: م. ن. ص ٢٠٤.
- ٥ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: «البيان والتبيين»، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل بيروت. د. ت. ص ٩/٢.
- ٦ - أبو الفرج الأصبهاني: «الأغاني» ص ٥٤/١١.
- ٧ - أبو الفرج الأصبهاني: م. ن. ص ٢٥٦/٤، ص ٢٥٨، ورد في الأسد ص ١٩٢.
- ٨ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: م. ن. ص ٣٢١/١.
- ٩ - العسكري: «التصنيف والتصرف»، ص ٤، ورد في الأسد ص ١٩٧.
- ١٠ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: «الحيوان»، ص ١٩٤/٥، ص ١٩٥، ورد في الأسد: ص ١٩٩.
- ١١ - ابن النديم: «الفهرست»، ص ٨٣، ورد في الأسد: ص ٥٨١.
- ١٢ - ابن سلام الجمحي: م. ن. ص ٤٠.
- ١٣ - أبو البركات بن الأثيري: «مزهة الألباء» في طبقات الأدباء، نشر علي يوسف، د. ت. ص ٦٣.
- ١٤ - ناصر الدين الأسد: م. ن. ص ٥٨٢.
- ١٥ - أبو علي الغالي: «الأمل»، دار الكتب، د. ت. ص ٣/١٣٠.
- ١٦ - ابن قتيبة: «الشعر والشعراء»، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٤ هـ. د. ص ٢٣.
- ١٧ - ابن سلام الجمحي: م. ن. ص ٢٣.
- ١٨ - ناصر الدين الأسد: م. ن. ص ٥٥٨.
- ١٩ - ناصر الدين الأسد: م. ن. ص ٥٦٢.
- ٢٠ - جلال الدين السيوطي: «المزهر في علوم اللغة وأنواعها» مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د. ت. ص ٢/٤٠٦.
- ٢١ - الأعمش: «مشرع ديوان زهير» المطبعة المحمدية، ص ٩٠، ورد في الأسد: ص ٥٢٩.
- ٢٢ - كارل بروكلمان: «تاريخ الأدب العربي»، الجزء الأول، نقله إلى العربية: د. عبد الحميد النجار، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، د. ت. ص ٨٧/١.
- ٢٣ - كارل بروكلمان: م. ن. ص ١/٧٧.
- ٢٤ - أسير علي البرزوقي: «مشرع ديوان العماسة»، نشر أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٣ - ١٤.
- ٢٥ - د. احسان عباس: «تاريخ النقد الأدبي عند العرب»، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ٧١.
- ٢٦ - ابن النديم: «الفهرست»، ص ١٤٦ - ١٤٧.
- ٢٧ - أبو جعفر القزويني: «مجموعه أشعار العرب»، ص ٢٥، ورد في الأسد ص ٥٨٧.
- ٢٨ - طيفور: في «الموشح»، ورد في كتاب احسان عباس: «تاريخ النقد...» ص ٧٦ - ٧٧.
- ٢٩ - استقينا المعلومات من نواوين القرن التاسع عشر من عدة كتب منها:
 - جرجي زيدان: «تاريخ آداب اللغة العربية»، المجلد الثاني، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ١٩٨٣، د. ت.
 - الأب لويس شيخور: «تاريخ الآداب العربية» (١٨٠٠ - ١٩٢٥)، منشورات دار المشرق، بيروت، طبعة ثالثة ١٩٩١.
- ٣٠ - يوسف البيان سركيس الدمشقي: «معجم المطبوعات العربية والمعربة»، دار صادر، بيروت، ٢ أجزاء، وهي نسخة مصورة عن الطبعة الأصلية، الصادرة في العام ١٩٢٨ عن مكتبة سركيس، في القاهرة.
- ٣١ - يوسف قزما خوري: «أعلام النهضة الحديثة»، في حلقتين صابرتين عن «دار الحصراء والطباعة والنشر»، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠، للحلقة الأولى، ١٩٩١، للحلقة الثانية ويشتمل الكتاب على «تراجم منشورة في مجالات الفقه والطب والأدب»، والكتابات وغيرها، وفي كتب مثل «تاريخ الصحافة العربية» لفيليب دي طرازي.
- ٣٢ - عيسى اسكندر المظوف: مجلة «المقتطف» ج ٢٦، مارس - أبريل ١٩١٠، ص ٢٢٤ - ٢٢١، ص ٢٢١ - ٢٢٧، ورد في كتاب يوسف قزما خوري: «أعلام النهضة الحديثة»، الحلقة الثانية ص ٨٥.
- ٣٣ - الأب لويس شيخور: م. ن. ص ٢٨٩ - ٢٩٠.
- ٣٤ - قام البارودي بوضع مختارات تحمل اسمه. ومختارات البارودي، وجمعها من شعر ٣٠ شاعرا من لحول الشعراء المولدين، ورتبها على سبعة أبواب: الأدب، المديح، الرثاء، الصفات، النسب، الهجاء، الزهد، وعني بتصحيحها بإقوال الراسي، وهو كاتب البارودي في شيوخه، طبعة الجديدة، ١٢٢٧/٩، ٤ أجزاء. «ومن المفيد أن نقيم صلة الشبه بين ما قام به البارودي، وما قام به قبله البحري، وهو شاعر البارودي الأول، في انتخاب الشعر، وعلى أبواب المعاني، ولاحظنا كذلك أنها المختارات الوحيدة في القرن التاسع عشر، التي قام بها شاعر» - ماريون عيبر: مجلة «الكتاب»، ج ٨، ١٩٤٩، ص ٢٢٤ - ٢٢٩، ورد في «أعلام النهضة الحديثة»، الحلقة الأولى، ص ١٩٧.
- ٣٥ - ماريون عيبر: م. ن. ص ٢٢٩، ورد في «الصفحة نفسها» ص ٢٦ - عيسى اسكندر المظوف: مجلة «المقتطف»، ج ٣٢ ديسمبر ١٩٠٨، ورد في كتاب «أعلام النهضة الحديثة»، الحلقة الثانية ص ١١٧.
- ٣٦ - عباس محمود العقاد: «ديوان العقاد»، ١٩٢٨، ص ٢٥١.
- ٣٧ - ولعلنا نجد في مصمى ابن هرة (٩٠ - ١٥٠ هـ) للمصمى الاقدم في جعل عنوان الديوان منسوباً إلى اسم الشاعر. بعد أن أطلق على شعره تسمية «العباسيات» (كارل بروكلمان: م. ن. ص ٧/٢)، وهذا ما درج عليه شعراء لاحقون، بل معاصرون: «العباسيات» و«العباسيات» وغيرها.
- ٣٨ - د. زكي نجيب محمود: «مع الشعراء»، دار الشروق، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢، ص ٧٩.
- ٣٩ - عدنا إلى المقدمة في كتاب «السدسائق الناقد» مقدمة ديوان أحمد فارس الشدياق: «دراسة وتحقيق» د. محمد علي شوابكة، دار البشير، عمان، ١٩٩١، ص ١٠٦.
- ٤٠ - وهو حسب الشاعر في ماضي شرعي: «وما خالط أبائنا أشجاراً كلمات من لغات أجنبية» ص ٩٨، ومن هذا الشعر هذا البيت في الديوان المذكور
- وهذه تباديه مستقراً / شاجابت حه فه فرائن بروميناد (أريد أن أتزعم) في الصفحة ٩٩
- ٤١ - Gérard Genette: Seults, Éd. Seuil, Paris 1987. ص ١٤١
- ورد قول هوك في كتاب جينيت، ص ٧٣
- وجدنا في أقوال القدماء، عند أبي بكر الصولي، ما يشير إلى «العنوان»، ولكن في سياق دال على المكتابات والمراسلات الأدبية، فهو يقول في «أدب الكتاب» «يقال عنوان الكتاب وعنوانه وهي اللغة القصصية وبعضهم

يقول علونث فيقول اللون لما تقرب مخرجهما في الغم لانهما يخرجان من طرف اللسان وأصلو التناهي العليا .وقد قيل الطران فغوال من العالانية لانك اعلمت به أمر الكتاب وممن هو وإلى من هو . والعنوان العلامة كانت علمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه: «أبيوبكر محمد بن يحيى» «أدب الكتاب»، نفسه وعني بتخصيصه وتعليقه، «حواشي»، محمد بهجة الأثري، طبعة مصورة «دار الكتب العلمية بيروت، ص ١٤٣.

Gérard Genette: op. cit., p 82. - ٤٢

Gérard Genette: op cit., p 92. - ٤٣

٤٤ - وهو ما نعرفه في العربية كذلك، حيث يرد أحيانا اسم كاتب الخطوط والفراغ من عمله في الصفحة الأخيرة منه، إلى غير ذلك من الأمور التوثيقية التي تميز المخطوطات العربية وتبينها، يقول أسامة ناصر النقيدي.

«وتدل أقدم المخطوطات على أن العرب استعملوا أساليب معينة في كتابة وتثبيت الخطوط فبيدا بمقدمة الكتاب أو ببيانه التي تبدأ باليسلة والتعميد والثناء لله تعالى ورسوله وعادة ما تكون بداية كل ديوانة متميزة عن الأخرى ولما تشارك بداية الديوانات بين المخطوطات ثم بيذا بذكر اسمه وأحيانا للمصادر التي اعتمد عليها والتعريف بالكتاب والهدف من تأليفه ومحتوياته وعنوانه بعد عبارة «أما بعد...» وعادة ما يتميز العنوان بأن يكتب بالمداد الأحمر، وظهرت بعد تلك الفترة صفحة تسبق الكتاب يذكر فيها عنوان المخطوط واسم المؤلف وعادة ما كان يكتب بالمداد الكوفي أو بالثلاث العظيمة، وكانت بعض العناوين تكتب بالمداد الذهبي أو الأحمر على أرضيات مزخرفة أو أن يكتب العنوان واسم المؤلف على أرضيات مزخرفة على صفحة العنوان، وكانت الصفحة الأولى عادة تبدأ بعد ترك فراغ من الأعلى فتمكن سطور الصفحة الأولى اقل من سطور بقية صفحات المخطوط التي عادة ما تكون مقلوبة. ولم يستحسن في الكتابة أن تقرأ الكلمة ليكون جزء منها في نهاية السطر ويكمل الجزء الثاني في بداية السطر التالي وإن وجدت مثل هذه الحالة في صورة ضيقة جدا حيث كان النسخ يستعملون المد أو اللط في الكتابة لتلائم مثل هذه الحالة. كما كانت تكتب عناوين الأبواب والفصول والغلات في المخطوط إما بقلم يختلف سمكه عن القلم الذي يكتب به المتن أو يكون لونه بحداد مغاير للون مداد المتن لفرص إبراز العناوين الرئيسية. وكانت الفراغات بين السطور متساوية وقد استعملت مساطر خاصة لتسطير أوراق المخطوطات وكانت تصنع المساطر من الورق الغزير أو الورق السميك المنصوع ثم توضع خيط مستقيمة متساوية الأبعاد من بعضها متساوية الأطراف وتحيط المساطر الهيكل العام لشكل الكتابة وضبط أبعاد السطور ومقدار الحواشي التي ستترك ثم يقوم الورق أو النسخ بتثبيت ورق الكتابة ووضع الأوراق على المساطر وضغطها بحيث تترك الخيوط جزوا على الورقة مما يساعد على أن تكون الكتابة مستقيمة والسطور متساوية ومنسقة.

أما ترتيب الصفحات وضبط تسلسلها فلم يكن معروفا خلال القرون الثلاثة الأولى إلا أنهم بدأوا في أواخر القرن الرابع الهجري بكتابة الكلمة الأولى من السطر الأول من الصفحة اليسرى تحت آخر كلمة من السطر الأخير من الصفحة اليمنى وهو ما تسمى بالتعقيبات واستعمل بعد ذلك إلى جانب التعقيبات ترقيم الأوراق روجيا أو فرديا بواسطة رموز

الأرقام. كما استعملوا النقطة كأداة للفصل بين الجمل التي كانت على شكل دائرة صغيرة تفصل بين آيات المصاحف إلى أن أصبحت على شكل نقط في المخطوطات، أما أنا سقطت كلمة أي جملة من الناس سها وقد كان النظام أن تعاقب في الحاشية وإذا كانت الإضافات كثيرة فتوضع جزائرا بين الصفحات ترى ذلك أكثر وضوحا في المخطوطات التي تكتب بأقلام المؤلفين وعادة ما كانت تكتب القراءات والسماعات والاجازات والمعارض والتعليقات والتقريلات في الصفحة الأولى أو الأخيرة من المخطوطات إضافة إلى الفوائد والنقول الأخرى ونادرا ما كانت تسجل على جزائرات منفصلة.

أما آخر الخطوط فغالبا ما كان يذكر فيه عنوان المخطوط ودعاء ختم الكتاب وحمد الله تعالى على إنجازها وتاريخ الفراغ من التأليف والمدينة التي كتب فيها ثم يذكر اسم الناسخ والمدينة التي نسخ فيها الكتاب وتاريخ النسخ باليوم والشهر والسنة وعادة ما يذكر التاريخ كتابة لا رقما ويكتب أحيانا برمن الأرقام المشرقية كما استخدم أسلوب آخر في كتابة تواريخ المخطوطات وذلك بتقسيم العدد إلى أحدات وعشرات ومئات والوف وتجزئتها إلى أعشار وأسداس وأرباع وكتابتها تصاعديا من اليوم فالشهر فالسنة الواحدة فالعشرات فالآيات أو كتب على قاعدة حساب الجمل مشرقية كانت أو مغربية. وتضم مقبرة لتليد تمامه أو اتباعه بأجزائه أخرى وعادة ما كان يكتب آخر للخطوط بشكل مثل رأسه إلى الأسفل. أما أحجام المخطوط فكانت ذات طوع مختلفة ولم تخضع للمقاسات وقواعد معينة ومادة ما كان عرضها ثلث طولها وقد ذكر بعض المؤرخين أوصافا لهذه القطوع.

أسامة ناصر النقيدي: «المخطوط العربي»، موسوعة «حضارة العراق»، الجزء التاسع، نخبة من الباحثين العراقيين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥، ص ٩/٤٢٥ - ٤٣٧

٤٥ - Lucien Febvre et Henri - Jean Martin : - ٤٥
L'apparition du livre, Albin Michel, Paris , 1971, p 122 - 133.

٤٦ - الجاحظ، «رسائل الجاحظ» ص ٢/٣٨٢ ويقول الجاحظ أيضا، «كانت العادة في كتب الحيوان أن أجعل في كل مصنف من مصاحفها عشر ورقات من مقطعات الأعراب ونوادير الأشعار لما ذكرت عجبك بذلك فاصبحت أن يكون حد هذا الكتاب في ذلك أو فر أن شاء الله» (البيان والتبيين، ص ٣/٢٠٤)

٤٧ - قدامة بن جعفر، «نقد الشعر»، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٦٢

٤٨ - سبق لنا أن تحققنا من هذا الأمر في دراسة عناوين قصائد الشعر العربي الحديث، «العناوين»، هذا (أي في نصوص مجلة «مواقف»، بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠)، تتالف من جمل فعلية، وهي ظاهرة غير موجودة مطلقا في قصائد «الآداب» (١٩٥٣ - ١٩٥٤) و«شعر» (١٩٥٧ - ١٩٥٨)، كما أن الصائرين لا تخلو عبارة معنوية، (نسبة إلى اللغني) لازمة مع مضامين كل من القصائد، «العنوان»، هذا، إشارة وحسب، «شربل اسع» «الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي» دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٢٣.

«النائي خيط الروح»

محمود درويش وشكل الصوت الغنائي

صبحي حديدي *

تحاول هذه الورقة مقارنة الموضوع الغنائي بوصفه واحدا من أبرز السمات التكوينية في مشروع محمود درويش الشعري، سواء من حيث الديمومة الطويلة التي تكاد تبدأ منذ القصائد الأولى وتواصل حتى القصائد الأخيرة، أو من حيث الحضور المركزي شبه الدائم في معظم النقلات الأسلوبية الكبرى التي عرفها هذا المشروع. ولسوف نتوقف عند اشكاليات مصطلح الغنائية ذاته (وهو، كما هو معروف، بين أكثر مصطلحات نقد الشعر تعقيدا وتشابكا وتضاريا)، ثم بعض خصائص الموضوع الغنائي عند محمود درويش، كما يمكن تلمسها في مجموعته هي أغنية، هي أغنية (١٩٨٦)، وتحديدًا في قصيدة واحدة من هذه المجموعة هي «فانتازيا النائي».

- ٩ -

البحر (١٩٨٤)، «عزف منفرد»، «فانتازيا النائي» في مجموعة هي أغنية، هي أغنية (١٩٨٦)، «رباعيات»، «جملة موسيقية» في مجموعة أرى ما أريد (١٩٩٠).

من جانب آخر، ربما كان الموضوع الغنائي كما تجلّ في القصائد ذاتها هو التفصيل الذي حظي على الدوام بقدر ملموس من افصح درويش عن «النوايا الأسلوبية»، إذا صح هذا التعبير. ومن المعروف أن درويش نادرا ما يعطى بأسهاب على نصوصه الشعرية، ويحدث غالبا أن دارسيه يقتنعون إشارة هنا أو إشارة هناك من حواراته وأحاديثه. ولحسن حظ دارسه، لا ييخّل درويش في هذا المضمار، وتكاد بعض أقواله تنهض مذهب الحثيات القاطعة الدالة على هذا أو ذاك من شؤون شعره، فتقتبس على نطاق واسع وتحلل موقعها لأسباب عديدة تتجاوز أحيانا حكمة إطلاق تلك الأقوال في الأساس.

ومما يلفت الانتباه أن درويش توقف مرارا عند تفصيل هام متفرع من سيرته زمن الطفولة، ذي صلة جوهرية برؤية

واذا كان في وسع المرء أن يبدأ من القرائن الأولى البسيطة، فإن استعراض عناوين قصائد درويش طيلة ثلاثة عقود، بين عام ١٩٦٦ وحتى عام ١٩٩٠، يشير إلى حضور مفردات الموضوع الغنائي في كل مجموعة تقريباً: «نشيد ماء»، «أغنية» في مجموعة أوراق الزيتون (١٩٦٤)، «قال المغني»، «شهيد الأغنية»، «نأي»، «نشيد»، في مجموعة عاشق من فلسطين (١٩٦٦)، «أغنية حب على الصليب»، «موال»، «أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر»، «مغني الدم»، «أغنيات إلى الوطن»، «الأغنية والسلطان» في مجموعة آخر الليل (١٩٦٧)، «عازف الجيتار المتجول»، «تقاسيم على الماء»، «أغنية إلى الريح الشمالية»، «أغنية حب إلى أفريقياء»، في مجموعة أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢)، «موسيقى عربية»، «لحن غجري» في مجموعة حصار لمذائح

* ناقد من سوريا يقيم في باريس والورقة - دراسة قدمت في مهرجان جرش الأخير خمس بها الناقد «نزوي».

وبالطبع يتجاهل هؤلاء، إذ لا يعقل أنهم يجهلون حقيقة حضور الغنائية إلى درجة الانفجار الصريح في نص مثل «نشد الانشاده»، أو في اللقط الشعري التالي من محمد الماغوط على سبيل المثال:

كن غاضبا أو سعيدا يا حبيبي
كن شهيا أو فائرا، فإنني أهواك.
يا صنوبرية حزينة في دمي
من خلال عينيك السحيتدين
أرى قريتي، وخطواتي الكثيرة بين الحقول
أرى سريري الفارغ
وشعري الأشقر منهذلا على المنضدة
كن شوقا في أيها الملاك الوردي الصغير
سأرحل بعد قليل، وحيدا ضائعا
وخطواتي الكثيرة
تلتفت نحو السماء وتبكي.^(٢)

وفي كل حال، من الانصاف القول أن اتجاهات داريي الموضوع الغنائي عند محمود درويش تمثل جميعها ما يمتلكه أي إلهام من فضيلة مزيجية. جاء أجرع من المحاول في الأساس وحتى حين تخطيء، ولها بالطبع أجر ثان حين تصيب، إذا جاز لنا اقتباس الحديث النبوي الشريف في هذا المقام. ومن الطبيعي استطرادا، أن ننتشر على معالجات «دراماتيكية» لهذا الموضوع، وعلى أخرى رصينة أو تلم بمقدار كبير من النطاق الواسع المعقد، النظري والتطبيقي، الذي تشغله الموضوعات الغنائية في أي مشروع شعري كبير. وهكذا على سبيل المثال، نقرا ما يلي من شاعر النابلسي: (درويش) يحاول أن يقدم دائما السؤال الوطني والسؤال الفكري عن طريق قلبه، وليس عن طريق عقله أو ذهنه وهذا لأنه يأخذ شعره إلى الغنائية دائما، لذا فقد كانت الأغنية رمزاً لهذه التجربة في شعره، رمزاً لأن تمر كل التيارات عبر قلبه، لا عبر عقله. ولذا فهو يغني دائما، يغني، ويغني ويغني، ما استطاع إلى ذلك سبيلا، حتى لا يقتل الرمز، ويقتل الرموز، ويقتل الترميز في شعره، ذلك أن النغم يخدر الوعي، ويدع الروح تتحرر، ويترك الشاعر يرسل بحرية، عبر النغم، والأغنية، وهو في حالة تألف بينه وبين الكون»^(٣)

أو نقرا بالمقابل، ما يقوله غالي شكري: «كان درويش عميق الانصات للحوار السري بين الإنسان والطبيعة وسريع الالتقاط لمهمات المعاني المتبسة في تركيب اللغة. أي أنه رغم افتراضه «اليساطة» في القصيدة الغنائية جاءت قصيدته بأصليته غير إلكوف من أعماق العادي والمألوف كيانا مفتوحا على الدلالة المجردة في قلب الصورة المجسدة. وهي الصورة التي أسست لغته من ترابط الإيقاع والدلالة» ويتابع غالي: «ومن هذا المفهوم

الشخصية لمفهوم الشعر اجمالا، وبالموضوع الغنائي على وجه الخصوص. وأتقل هنا هذا التفصيل كما رواه الشاعر في حوار مع التفتة الفرنسية قبل أسابيع معدودات: «بدأت علاقتي بالشعر عن طريق علاقتي مع المغنين الفلاحين، المغنيين من قبل الشرطة كانوا يقولون أشياء غريبة على درجة من الجمال بحيث أنني لم أكن أفهمها، ولكني كنت أشعر بها، وهكذا وجدت نفسي قريباً من أصوات الشعراء الجوالين المغنين، وفيما بعد أخذت أستمع إلى الشعر العربي الكلاسيكي الذي يروي مغامرات عنزة وسواه من الفرسان، فأجذبني هذا العالم وصرت أقتل تلك الأصوات، واخترت لنفسني خيولاً وفتيات»^(٤) قبلتذ، في عام ١٩٨٧، قال: «مازلت أطلب الغناء وأرفض الرومانسية، ما زلت أحت الواقع، بكل ما فيه من مفارقات وتنقضات وعبث، وأصر على الغناء الذي لا يشبه الغنائية المعروفة. لقد أراحتني يانيس ريتوس حين وصف شعري بأنه ملحني غنائي، أو غنائية ملحنية»^(٥) وفي عام ١٩٧٠ كان قد قال «أنا منحاز للغناء في الشعر. إن المناخ الانساني الحزين يقتضي الشفافية في التعبير، وأحياناً لا جد هذه الشفافية إلا في الغناء»^(٦).

لقد أراحت يانيس ريتوس، ولكن أتى لريتوس أن يريح داريي الموضوع الغنائي عند محمود درويش. الإجماع قائم وشامل حتى أننا لا ننتشر على استثناء واحد لا يضعف الغنائية رأس الموضوعات العديدة الخاصة بشعر درويش، فكيف باستثناء ينفي الغنائية عن مشروع. ولكنه عموماً ليس الإجماع الناجم عن اشتغال نقدي معمم يبدأ من النصوص ذاتها لكي يستصدر الأحكام بوحى منها واستناد إلى ما تعرب عنه من خصائص، بل هو لسوء الحظ إجماع غائم في معظم الحالات، وهو بالتالي إجراء لا يسلط المزيد من الضوء على ظاهرة أسلوبية معقدة أصلاً، بل يكتفي بإعادة إنتاج الضوء القديم المقيم ذاته، إذا لم يسلط بعض العتمة!

ولسنا نقصد توجيه اللوم هنا، وسوف نوضح بعد قليل مقدار ما يثيره مصطلح الغنائية من إشكاليات عويصة تسقط قسطاً كبيراً من الملامة عن دارس شعر درويش، وإن كانت لا تعفي البتة من واجب المحاولة الثانية في أضعاف الإيمان، وما يزيد الأمر سوءاً أن المصطلح يقاس عادة بقرينة أحادية هي الأداء الغنائي الصاوت، أو «النغم» في معناه التطريبي المبذل، أو حتى بالقصيدة التي لا تكتب إلا لكي تعطى إلى الملترب الذي يحملها بدوره إلى المعلن. أكثر من ذلك، يحدث أن ينقلب الخيار الغنائي إلى «شذوية» أو «وصمة عار» عند بعض الشعراء العرب، لأن الغنائية هنا هي تذكره عن نحو ما بالأوزان التقليدية بطوبولها وصنوجها وتطريباتها التي أكل الدهر عليها وشرب، ولا يعقل أن يلجأ إليها شاعر يشتغل على تقنيات مختلفة مثل «تفجير اللغة» و«الإيقاع الداخلي».

الصوت اسم «الشعر التأملي»، فلاسفة ونقاد وشعراء آخرون سواه لم يعيوا كثيرا بحكاية التسمية بحد ذاتها فاستبقوا عليها رغم أنهم اختلفوا بهذا القدر أو ذاك حول التعريف جزئيا، ثم انخرطوا في سجال (لم يتوقف حتى الآن) موضوعه مسائل أخرى أكثر تشعبا وتعقيدا.

ما هو السر في أن هذا النوع الكتابي الذي نسميه القصيدة الغنائية صعد على مر الدهور في جميع الثقافات الشفاهية والمكتوبة، في حين انقرض أو يكاد النوع الوعطي والنوع الدرامي؟ لماذا تبدو القصيدة الغنائية وكأنها اختصار الشعر بأسره، أو تسميته الثانية؟ هل يكمن بعض السر في العلاقة بين القصيدة الغنائية والموسيقى؟ ما هي خصوصية موقع القاريء للوحد ذاته، بين قصيدة غنائية وأخرى غير غنائية؟ لماذا يبدو الوجدان العاطفي للشاعر الفرد وكأنه، في القصيدة الغنائية أكثر قدرة على «تكيف استجابات القاريء»، وربما تحويله إلى صوت ثان للشاعر أو صدأ ذلك الصوت كما أشار هيجل؟ لماذا كان الصوت دالة الموضوع الغنائي ومشكلته في الآن ذاته؟ وإذا شئنا نقل هذه الأسطة إلى منطلقتنا، فكيف يتوجب أن نفسر شيوع أول القصائد الغنائية في الأشعار المصرية الفرعونية، والسومرية والبابلية — الآشورية، والكنعانية والعبرانية، والساسانية والفارسية والشمالية والفارسية، وذلك قبل وقت طويل من الولادات الأوربية الأولى لهذه القصائد؟

وبالطبع ليس من مهام هذه الورقة الخوض في محتوى السجلات التي نجمت عن الأسئلة السابقة، ويكفي التذكير هنا بإبراز خصائص القصيدة الغنائية كما تمخضت عنها وتجمع عليها جملة هذه السجلات، إنها قصيدة قصيرة نسبيا وعموما (بين ٣٠ - ٥٠ سطرا شعريا) عالية التركيز في طرائقها التعبيرية ذاتية في التقاطها للعالم الخارجي، شخصية في موضوعها، وقريبة من الغناء في نوعية بنائها، وهي تتحرك في مشور عريض من الأغراض، يبدأ من قصيدة الحب، ويمر بالثرثية، ولا ينتهي عند الانشاد الديني والتصوتي. وكان الشاعر الأمريكي الكبير إدجار آلن بو قد نفى عنها صفة التفعيم العاطفي الرومانسي، واعتبر أنها ليست سوى الشعر في أصفى أشكاله. والموسيقى في القصيدة الغنائية عنصر عضوي تكويني، بالمعنيين الفكري والجمالي، والعمارة الإيقاعية تصبح بؤرة تركيز لمركات الشاعر إذ تتخذ شكلها اللفظي اللغوي، وإن تشرع في نقل القيم الوجدانية والشعورية والعقلية. ويجدر التذكير هنا بأن العرب كانت تقول «مقود الشعر الغناء» ولحسان بن ثابت بيت شهير يقول فيه:

تغن في كل شعر أنت قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضمار^(٨)

الأول للشعر الغنائي أقبل معجمه الخاص في اللغة، بمفرداتها وتراكيبها ودلالاتها. معجما من صناعة الخيال الخلاق، الخيال المثقف بهذا القدر أو ذاك من المعرفة والخبرة البشرية والقدرة على إقامة حوار غير مسبوق بين اللغة والنفس والأشياء، وبين أسرار الأزمنة والتضاريس المجهولة في جغرافيا الروح. هذه اللغة التي استجابت للصورة المركبة بدلا للصورة المسطحة في الخارج أو المكورة داخل الذات، الصورة المركبة من الوعي واللاوعي، من الذاكرة الشعبية (التاريخية) والخيال القادر على التركيب. هذه اللغة أيضا هي التي استجابت للصوت المركب من حوار الطبيعة والإنسان حوار الأنا والآخرين، وحوار الزمان والمكان، فلم يأت صوت الشاعر أحاديا أو متعددا بين المغني العربي القديم والكورس اليوناني القديم، وإنما صوت مركب لا ينوب عن، ولا يوجز، ولا يختزل ولا يغني لنفسه. إنه صوت الشعر، لا أي صوت آخر^(٩).

وإذا كان التأليقي قد لجأ إلى القلب بدل العقل والنغم الذي يغدر الوعي، ويدعو الروح تتحرر، ويترك الشاعر يرسل بهرية لتفسير غنائية مصمود درويش، فإن غالي شكري لأمس سلسلة من النواظم الأساسية في الموضوع الغنائي (أي الصوت الأحادي أو المتعدد وحوار الأنا والآخر وموقع الروح من تضاريسها المجهولة) ولكنه ذهب بهذه جميعها إلى منطقة أخرى ليست من الغنائية في شيء، إذ لم تكن تقيدها الموازي وأقصد الصوت الدرامي.

وكانت، س. ب. إليوت قد أصيب ذات يوم، ببعض ما أصيب به دارسو الغنائية العرب من حيرة، ففي مقالته الشهيرة «أصوات الشعر الثلاثة»، توصل دون كبير مشقة إلى تشخيص صوت ثان من الشعر هو الصوت الملحمي أو الوعطي Didactic حيث يهيمن الغرض التاريخي أو الاجتماعي، ويلح حضور الجماعة على وجدان الشاعر، وتوصل إلى صوت ثالث هو الصوت البرامي Dramatic حيث ينقل الشاعر بعض وجدانه إلى شخص وأقنعة وأفكار خارجية، مثلما يتلقى من هذه بعض وجدانه، ضمن صيغة حوارية في الحالتين، ولكن ماذا عن الصوت الأول، الغنائي، حيث الشاعر هو ضمير المتكلم، من نفسه ولنفسه وحول نفسه؟ لقد تقب إليوت طويلا في قاموسه أكسفورد بحثا عن تعريف لكلمة «غنائي»، فلم يجد ما يشفي غليله. ثم استعرض قرونا وعقودا من كتابة القصيدة الغنائية في أوروبا القديمة والحديثة والمعاصرة فلم يجد بينها القاسم المشترك الأعظم الذي يسمح بتدريج تعريف ما. ولقد وجد إليوت أن ما يميز القصائد التي ليست وعظمية ملحمية وليست درامية عن تلك القصائد المكتوبة بضمير المتكلم هو أمر واحد. أن شاعر ضمير المتكلم يعبر عن أفكاره وعواطفه لنفسه، أو لا يعبر عنها لأحد آخر محدد^(٧) وهكذا قرر أن يطلق على قصائد هذا

بالافتراق التافه أو المنذر المتفخخ. لقد كانت الكلمات أشبه بينابيع لا تنتمي إلا إلى نفسها، طازجة مغمورة بندى جنات عدن، إذ تتدفق من الفضاء»^(١٠).

وفي تقديرنا أن بحث محمود درويش عن هذا المستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والموسيقى ذات الإيقاع الهرموني، والمعنوي ذي المدركات الحواسية لم يبلغ ذروة دراماتيكية رفيعة وبارعة على امتداد مساره الشعري مثلما بلغه في قصيدة «فانتازيا الناي» وقبل هذه القصيدة ولكن في المجموعة الشعرية هي أغنية هي أغنية^(١١) كان قد كتب قصيدته «عزف منفرد» التي يقول فيها .

لو عدت يوما إلى ما كان هل أجد
الشيء الذي كان والشيء الذي سيكون؟
العزف منفرد

والعزف منفرد
من ألف أغنية حاولت أن أولد
بين الرماح وبين البحر، لم أجد
الأم التي كانت الأم التي تلد
البحر يتعد

والعزف منفرد
لو عدت يوما إلى ما كان لن أجد
غير الذي لم أجده عندما كنت
يا ليتني شجر كي استعيد مدى
الراوي... وأسند أفتي حيثما ملت
وليتني شجر لا يستطيل سدى...
صدقت حلمي؟ لا.. صدقت ما يرد
والعزف منفرد^(١٢)

محاولة للولادة من مطلق تبدأ حدوده من ألف أغنية، في مطلق على يمينته رماح وعلى يسارته بحر. ومحاولة للولادة عن طريق البحث عن أم غائبة هي التي تلد، ومحاولة لاستعادة مدى القول، ومدى الراوي، عن طريق البحث عن شكل هو الشجر. وفي القرار الأعظم من أذن الذهن التي تقرأ هذه القصيدة، ثمة جهر لغوي وموسيقى وشعوري خام يطلق عند القاريء عمليات لا متناهية - عديدة - بعدد القراء والقراءات - من البحث عن الشكل وتشكيل الشكل، من الحلول في الغناء وتلبس الصوت الذي يغني ومن استقبال الشعر في واحدة من أصفي برهاته الاعجازية. دوائر البحث هذه تطلقها أيضا حقيقة أن اللغة ذاتها تبحث لنفسها عن شكل، كامن على نحو ما في مخزون ثمر من الشعرية القطرية والتحويلات الشعرية، يملكه أي قاريء وتسمح بولادة أية قراءة.

الخصائص السابقة تقود إلى خصيصة أخرى سوف نتوقف عندها بعض التفصيل لأنها ذات صلة بالجزء الأخير من هذه الورقة. القصيدة الغنائية كانت أم قصائد الشعر في معظم ثقافات العالم لأنها كانت الشكل الأكبر والغوي من اللغة، وليس شكلها المظهر والاعتكاسي والنثري والخطابي. بمعنى آخر، كانت القصيدة هي اللغة في مستواها الخام الذي ينظم المدركات على نحو لا هو بالمعرضي المحض ولا بالذاتي المحض، بل هو مزيج معقد يشهد عمليات الرشق المتبادلة بين الداخل (النفوس) والخارج (الكون)، وينقلب إلى وسط شبه وحيد لتنظيم الركام الهائل من الأحاسيس والأفكار والمدركات التي لا قرار لها ولا حدود. بمعنى ثالث، كانت القصيدة الغنائية بمثابة المزيج الوحيد الناجح بين الكلمة ذات الصوت، والموسيقى ذات الإيقاع الهرموني، والمعنى ذي المدركات الناجمة عن الحواس.

وقبل العودة مجددا إلى محمود درويش سوف اقتبس نصا من الفيلسوف الوضعي المنطقي لودفيغ فيتغنشتاين (١٨٨٩ - ١٩٥١) وآخر من الشاعر البريطاني ديLAN توماس (١٩١٤ - ١٩٥٣)، من أجل مزيد حول هذه الخصيصة في القصيدة الغنائية وربما في أي شعر عظيم، يقول فيتغنشتاين.

أن نقرأ النص الشعري العظيم يعني أن نصفي إلى الموسيقى وهي تتكلم، لتفخيل أن امرأة ما لم يسبق له أن أصفى إلى أي نوع من أنواع الموسيقى.. ثم جعلناه يستمع إلى واحدة من مقطوعات شوبان الغنائية. هل سيلا هذا الرجل إذا جزم بأنه إنما استمع إلى لغة مستقلة متكاملة، ينطق بها شعب ما، وأبقاها قيد الكتمان عن الشعوب الأخرى وهو يورد هذه القرصية في سياق دفاعه عن «أذن غنائية» لا مناص من حيازتها وتنشيطها مقابل - وأكثر - من «العين الذهنية» كلما تعين على القاريء أن يتذوق موسيقى الشعر^(١٣).

ديلان توماس يقارب الموضوع ذاته من جانب آخر له علاقة بما يسميه «هيئة الصوت»

لقد رغبت في كتابة الشعر لأنني باديء ذي بدء وقعت في غرام الكلمات، وأولى المقاصد التي عرفتھا كانت أغنيات الأطفال ساعة النوم، وقبل أن نتاح في قراءة هذه الأغنيات انسقت إلى عشق كلماتها أساسا، والكلمات فقط. أما ما تعنيه الكلمة وما تدل عليه فقد احتل أهمية ثانوية للغاية، لقد شددني صوت الكلمات، ولم أكن أعيا بما يقوله الكلمات بقدر حرهي على هيئات الصوت الذي يسمي، والكلمات التي تصف الأفعال... في أذني والألوان التي ترشق الكلمات على عيني، لقد وقعت في غرامها، وهذا هو التعبير الوحيد الذي يخطر للور على بالي، وإنني ما أزال تحت رحمة الكلمات... تلك التي تنفجر قبلي التي غير مثقلة

وقال إن شعر محمود درويش غنائي ملحمي؟ لكنه ليس هذا فقط، وما كان لريتسوس أن يكتفي بهذين الأقصيين لو أتبع له أن يقرأ بالعربية ما تشيده عمارتا الصوت والموسيقى في قصيدة محمود درويش من عبارة معنى ليست سوى توسعات قذرة لمعادلة الغنائية الملحمية ذاتها.

والتوسيع المدهش الأول يبدأ من مطلع القصيدة

النأي خيط الروح، خيط من شعاع أو أبد
أبد الصدى، والنأي أن ين أني راجع من حيث جئت
من حيث جئت بلا رفيق أو بلد
بلد يلبي حطام أغنيتي،
ما نفع أغنيتي؟

وعلى العكس من معظم السطور الشعرية السالفة، يعتمد السطر الأول تنويعا مفتوحا للحروف، وكان محمود درويش يريدنا بالفعل أن نتابع مع ما توحى به نفخة النأي الأولى من انسياب لحني ثم ما توحى به أشكال النأي والخيط والشعاع والأبد من استطلاعا فيزيائية متجانسة. وإن تكررت كلمة «خيط» هنا، فإنها تقوم بوظيفة تساهي أول ما سيتوالى من تخطيطات إيقاعية شبيكية، ولأنها أشبه بالقرينة التي تربط جزء السطر الأول بجزءه الثاني وتسبغ التنسيق على التباعد التصوري بين الاستعارة الأولى والثانية والثالثة.

مفاجأة ثانية أن النأي يفتتح مناخ القصيدة ليس على نحو غنائي بل أسطوري ككيف تصنعه إلهامات العلاقة بين النأي (الموسيقى) من جهة أولى، «الروح»، «الأبد» و«الصدى» من جهة ثانية. والعلاقة بين الموسيقى والمطلق، ثم الأثر السحري الذي تمارسه الموسيقى على الروح، كانت قد شغلت الوجدان الإنساني منذ أقدم العصور. وكان الإغريق قد فسروا هذه العلاقة على نحو مثير بالفعل، حين اعتبروا أن العماء السديمي غير المحدود كان خفيص على الكون بأسره حتى ولدت هرمونية الموسيقى فانتصرت النظام على العشوائية، والخير على الشر، والمحدود على اللامحدود. ولأن الموسيقى تجلت أولا في أصوات الطبيعة من خربير وخفيف وتغريد، ثم لأن البشر صنعوا موسيقى خاصة بهم حين نجحوا في محاكاة موسيقى الطبيعة، فقد نشأت رابطة وثيقة بين الأقدانيم الثلاثة الكون والروح والمحاكاة.

مثير أيضا ما وقع من تباين في تفسير الثقافات لدى ما يكمن في الموسيقى من خير أو شر، طبقا لفيزيائية تكون وانطلاق الصوت الموسيقي، ففي الشرق كانت النفخة متنفس الروح ومبتدأ الخلق، واحتلت آلات النفخ مكانتها كإسالة في أيدي الشخصوس الأسطورية الخيرة، أما في اليونان فإن آلات النفخ كانت أداة إغواء الروح واقتيادها إلى عوالم الشر

براعة الشاعر الأولى أنه حول مزيج روحه إلى هيئة صوت قادرة على ترجيع صدى في فضاء الخارج، ثم استثار المخزون الخام حين استدرج قراءة ديناميكية تستقبل، وتعثر على نفسها أو بعض نفسها فيما تستقبل فترسل بدورها، إلى نفسها، وأما أنماط براعته التالية فهي أسرار الاستعارة والصورة والمعجم، والإيقاع والتركيب والعمارة، والموضوع والنبذة واللازمة، وتقنيات التوازي والتقاطع والقطع... وأما في نهاية المطاف، حين يحدث أن توضع القصيدة برسم الدراسة الأدبية، فهذه أيضا هي الأسرار التي يستعان عليها بالنظرية وبمناهج التحليل السيكلوجية والسوسولوجية واللسانية والأسلوبية والفيزيائية والاحصائية و...

ولأنه المعلم الماهر، فقد اختار محمود درويش أن يكون ترتيب هذه القصيدة الغنائية التي تتمدد ضمن المتكلم بصيغة المفرد تأليا لثلاث قصائد ملحمية تعتمد ضمير المتكلم بصيغة الجمع. وحين نشرع في قراءة السطر الأول من «عزف منفرد».

لو عدت يوما إلى ما كان هل أجد
الشيء الذي كان والشيء الذي سيكون؟

فإننا لا نستدخل هذين السطرين الا ونحن نحفظ في المخزون - المستقر والمتأهب - بسطور سابقة من قصيدة «غبار القوافل» تقول

نحن للنسيان، قد جئنا لتقديم الذبائح
لإله فر من خيمتنا

واختفى حين خرجنا نوقد النار له.

نحن للنسيان، إن جئنا إلى النهر حملناه بدا للأغنية

وإذا جئنا إلى الحقل فتحناه مدى للأغنية

كل صوت يحفر الصخر قد نحن

كل ناي لم يجد أنثاه - نحن

كل حلم لم يجد حالمه الأول - نحن

نحن جمهورية النسيان، لم ندخل ولم نخرج، وللنسيان نحن.

أيمكن أن نطلق صفة الارتباط الفوري على ما يتم من تقابل بين الـ «نحن» والـ «أنا»، بين غبار القوافل والعزف المنفرد، بين الحلم الجمعي الذي لم يجد حالمه والعودة الفردية التي لا تجد الشيء الذي كان أو سوف يكون، وبين الموضوع الغنائي والموضوع الملحمي، الحذاء الكورالي والانشاد الخافت، وبين تفصيلات مجزوء البسيط؛ أم هي هندسة تشكيلية تدرك حكمة التضاد وترجمه من الساحة البصرية إلى ساحة المعنى؟ أم أن هذا كله بعض السبب في أن يانيس ريتسوس، وهو بدوره معلم ماهر وسليل ثقافة هيلينية لا تستطيع تجاهل ما اختزن ذاكرة المتوسط من غناء وملحمة، عثر على التشخيص البسيط المركب

السلفية^(١٣). وفي جميع الأحوال ارتبطت الموسيقى بقيادة الروح، أو بالأحرى كانت «خيط الروح» كما يقول محمود درويش.

لا نزعم، بطبيعة الحال، أن جميع قراء درويش سوف يستعيدون هذه الأفكار بالذات وهم يقرأون «فانتازيا الناي». ولكن إشارة الدراسة الأدبية إليها سوف تخلق استراتيجيات قراءة أكثر إحاطة وتحريضا، وسوف تضيف جوانب جديدة إلى مختلف القراء ومختلف القراءات. ولكن الأهم من ذلك أن جميع القراء ليسوا على جهل بالعلاقة بين الموسيقى والروح وإن كانوا أقل حاجة ربما إلى استكناه هذه العلاقة التي يعيشونها كل يوم تقريبا.

التوسيع الثاني يدور حول تحسين العمارة الابداعية ذات الهرمونية المنتظمة عن طريق كسر واحد أو أكثر من عناصر الانظام كلما لاحت بارقة رتابة. أو كلما لاح أن التراخي قد يهدد ديناميكية الانظام. في المقاطع التالية من القصيدة يقول درويش الناي أصوات وراء الباب، أصوات تخاف من القمر قمر القرى. يا هل ترى وصل الخبر خبر انكساري قرب دارى قبل أن يصل المطر مطر البعيد، ولا أريد من السنة

سنة الوفاة سوى الفتاى نحو وجهي في حجر حجر رأني خارجا من كم أمي مازجا قدمي بدمعتها فوقع من سنة على سنة ما نفع أغنيتي؟

الناي ما نخفي ويظهر من هشاشتنا ونمضي نمضي لنقضي عمرنا بحثا عن الباب الذي لم ينغلق لم ينغلق باب أمام الناي. لكن السحابة تحترق بما أصاب خيولنا، يا ناي، فاقبب في الصخور طريقنا حتى نمر حتى نمر كما يمر العائدون من المعارك ناقصين وخاسرين شقائق اللغة ما نفع أغنيتي؟

الناي آخر ليلتي والناي أول ليلتي والناي بينها أنا أنا لا أنادي غير ما ضيعت من قلبي هنا وهناك سر نمة. بلادي تشتهيبي ميتا ومشتا حول السياج حول السياج يطارد الأولاد قوت الطير أو قطع الزجاج زجاج أيام تعد على الأصابع أو على توت البيوت توت البيوت يموت في، ولا يموت ولا يموت على الغصون. تموت ذاكرتي ما نفع أغنيتي؟

الناي ناح الناي صاح الناي في شجر النخيل شجر النخيل سيشتيننا. موهينا وادخلنا به الصهيل وأنا الصهيل وأنت جلدي، دثريني، دثريني، وأشري عسل القليل

وأنا القليل وأنت أفراس. سأسقط الكانداء عن السفوح وعلى السفوح ينوح ناي. فضة الوديان أنت حول حنجرتي فرس من الشهوة لا تبلغ الذروة ما نفع أغنيتي؟

وحين يقول: «الناي ما نخفي ويظهر من هشاشتنا وتمضي» فهو يكسر رتابة أن تميل أذن الذهن إلى كليشه القول: الناي ما نخفي ونظهر من هشاشتنا وحين يقول: «توت البيوت يموت في، ولا يموت» ولا يموت/ ولا يموت على الغصون. تموت ذاكرتي، فإنه يكسر حركة الفعل المضارع حين يغير بين الذكر والمؤنث (يموت، يموت، يموت، يموت) ويكسر أيضا ميل القراءة إلى التقفية الغريزية بين «يموت» و«البيوت» فيحرك آخر الفعل ويسكن آخر الاسم فيقطع الطريق على أي احتمال للتقفية. أو هو يقترح وجهة فانتازية لاستقبال القافية الضمنية بين هري الواو والناء.

وبين طرائقه الأخرى في تبديد إمكانية الرتابة أنه مثلا يدخل ضمير المتكلم بصيغة الجمع في نسج يهيم عليه ضمير المتكلم بصيغة المفرد أو العكس (شجر النخيل سيشتيننا. موهينا وادخلنا به الصهيل / وأنا الصهيل وأنت جلدي، دثريني دثريني) أو يبدل طرف الاستعارة ويحتفظ بطرف (الناي أن ين / فضة الوديان أنت)، أو يزاوج بين الصورة التجريدية والصورة المحسوسة (حول السياج يطارد الأولاد قوت الطير أو قطع الزجاج)، وأنا القليل، وأنت أفراس. سأسقط الكانداء عن السفوح.

التوسيع الثالث هو اللازمة، التي يغير محمود درويش هندستها بطريقتين

– الأولى هي نقل الكلمة الأخيرة في السطر إلى أول السطر التالي. ولكن ضمن سياق تركيبى جديد يصل ويفصل بينها وبين شقيقتها في آن معا، الأمر الذي يستولد فسيفساء إيقاعية رفيعة على شبكات المعنى والتركييب والصوت: (أبد / أبد العدى، المطر / مطر البعيد، حجر / حجر رأني، قطع الزجاج / زجاج أيام تعد على الأصابع، سأسقط الكانداء عن السفوح / وعلى السفوح ينوح ناي، رغبتى تبكي كأنتى الوحش أبكي / تبكي شعيرات الدم المحيوس في لغتي).

– الطريقة الثانية هي الاحتفاظ بعجالة «ما نفع أغنيتي؟» في

ختم كل مقطع. ومن الدهش هنا أن هذا التكرار المنتظم للعبارة هو الذي يحمل القسط الأكبر في التعبير عن نرق الفانتازيا، التي تجيء في عنوان القصيدة. في المقطع الأول تتحول مفردة «أغنيته» إلى قافية في السطرين، ليس لأن درويش عاجز عن تدبر مفردة أخرى صالحة كقافية في المقطع الثاني تكون مفردة «سنة» هي القافية الأولى، ولكنها أيضا تتكرر في السطر ذاته (فوقعت من سنة على سنة). في المقطع الثالث تبدو قافية «شقائق اللثة» فانتازية بالفعل لأننا نضطر إلى تحريكها بالكسرة لكي نحقق الغرض الشكلي من القافية، ولكننا في الآن ذاته أسرى العنصر المجازي غير الشكلي في استعارتها الفاتنة. في المقطع الرابع تدخل مفردة «أغنيته» في علاقة تقفية تقليدية مع «ذاكرتي»، لا لشيء إلا لكي يباغتنا المقطع الخامس بغياب التقفية نهائيا (لا تبليغ الذروة) ما نفع أغنيته؟).

ليست مصادفة، بالتالي، أن محمود درويش يعلن خيار الفانتازيا في العنوان. فالفانتازيا شكل تعبير ينطوي على منح الذهن أقصى ما هو متاح من «لعب» تخيلي حر، وترخيص بتوليد خلأنا وسعة متشعبة من الصور والتراكيب، ومحاكاة الإيقاع الخام الذي يتوافر هنا وهناك في ظواهر الطبيعة. وكان الفيلسوف الإيطالي الكبير جيان باتيستا فيكو قد اعتبر الفانتازيا أكثر أشكال التعبير قدرة على استدعاء الذاكرة الخاصة، بل ما يزدحم فيها من تفاصيل، وما يترابط على سطوحها من صور وأخيلة وأما في الموسيقى فيمكن التذكير بأن مقطوعات الفانتازيا التي كتبها فرانس شوبرت للبيانو والفيلولن كانت السبب الرئيسي وراء تحرير السوناتا من جمود حركاتها الثلاثية والرباعية ثم توثير موضوعاتها بحيث سمحت لموسيقى فرانس ليست وشومان أن تواصل استلهاهم تراث بيتهوفن دون عناء تجريبي غير مضمون.

= ٣ =

إذا كان محمود درويش قد اختار شكلا تعبيريا وريعا يحرر الكثير من طاقات ما أسماه ديLAN توماس «هيئة الصوت» فذلك لأنه سعى إلى تحريض الاستقبال على ارتياح مساحات أوسع وأوسع من المعنى أو المعنى «المفتوح» ربما، بعد أن قام الشكل التعبيري بتحفيز «أذن الذهن» و«عين الذهن» حسب فغنغشتاين. وفي منطق سيكولوجية القراءة، يمكن لهذه المعادلة أن تأخذ الصيغة التبادلية الثلاثية التالية:

١ - المعمار الإيقاعي واللغوي والفانتازي الذي اختاراه درويش أشيع، أو سعى إلى إشباع، القسط الأعظم من حاجة القاريء الطبيعية إلى جماليات البناء الخارجي.

٢ - الأمر الذي وضع القاريء في حل من عقدته التريص

بالشكل والتلكن عند معطيات السطح الخارجي للقصيدة.

٣ - وهو استطراد، يلزم القاريء بالمشاركة النشطة في عمليات الولادة الحرة للمعنى، خصوصا وأن قضاءات تلك الولادة تبدو مفتوحة منذ بدء القصيدة وحتى نهايتها.

بذلك تكون التوسيعات السابقة جزءا لا يتجزأ من عمليات ولادة المعنى على مستوى جوهري آخر هو القاريء، الذي يكتشف للناسخات أو يخلفها، يلتقط الدلالات أو يعيد انتاجها، يقرأ شكل الصوت قراءة جهرية داخل القراءة الصامتة، وينظف مع نبرة القصيدة إلى أنا اسمها محمود درويش، أو أنا خاصة بالقاريء وحده، أو صدى الأنا هذه حين تتجاوز محمود درويش والقاريء إلى أن معا. فالكلمات تتعاليق في تركيبها الصوتي الفيزيائي مثلما تتعاليق في مدلولاتها وإباحتها والجمال تدخل في إبقاعات غنية تسبغ معنى أعلى، على المعنى الأدنى الذي تصنعه المفردات المستقلة في الجملة المفيدة.

وأي كان مفهوم الشعر، فإنه بالتأكيد ذلك الاستخدام الخاص للغة بحيث يتبدى صوت الكلمة أو «هيئة الصوت» من جديد، ويردم الهوية المزوجة بين صمت الكلمة الطبوعة على الورق، وصخب الصوت الملقى في قضاء عشوائي هنا وهناك، من مقولات الشعر الكبرى أن الكلام والكتابة ينتمیان كلاما إلى اللغة والشعر يقطن في المسافة الفاصلة - الواسلة بينهما. وحين يقول محمود درويش.

نمضي لتقضي عمرنا بحثا عن الباب الذي لم ينغلق،
لم ينغلق باب أمام الناي، لكن السحابة تحترق

فإن الصورة الملموسة للبحث عن باب لم ينغلق سرعان ما تكتسب إيلازا ذهنيا مباغتة حين ينتقل درويش إلى توصيف آخر الباب: «لم ينغلق باب أمام الناي»، والاسترجاع الطبيعي الذي يمارسه الإدراك لكلمة «باب» يرتطم سريعا باسترجاع مجازي لصورة باب أمام صوت الناي الأمر الذي يلزم القاريء بوقفه رباعية

١ - لفظية صوتية تصنعها علاقات التكامل والتضاد والتواتر بين مفردات «لم» و«ينغلق» و«باب».

٢ - دلالية ملموسة تصنعها الصورة الطبيعية لباب ينغلق أو لا ينغلق.

٣ - دلالية مجازية تصنعها صورة بساب (ينغلق أو لا ينغلق) ولكنه لم ينغلق أمام الناي وأمام صوت الناي.

٤ - وقفة فانتازية حرة يصنعها هذا الاقتحام الدلالي غير المألوف، للمعنى والمجازي في أن معا، للعبارة الأخيرة، «لكن السحابة تحترق». وفي سياق ذلك كله يصعب على القاريء أن يمر مرور الكرام على هذه العلاقات ذات التأثير

استراتيجيات البناء الملحمي في النصوص الأدبية
والغنية المعاصرة.

٢ - عناصر ميثافيزيقية مجازية (الروح والأبد
والخرافة والهذيان والحلم)، ذات دلالات شعرية
كونية بدورها، تساهم أيضا في رقد المشهدية الموسوعية
ولكنها تستأثر بوظيفة خاصة هي التأطير الأسطوري
أو شبه الأسطوري للهاجس الذاتي الفردي بحيث يفتح
أكثر في نطاق «الرمز البطولي الأعلى» بوصفه استراتيجية
بارزة ثانية في البناء الملحمي المعاصر. في المقطعين الأول
والثاني، على سبيل المثال، يأخذ الترادف الموسوعي بين
المشهدية والرمز البطولي وبين السدناء وال«سدن»
الصفة الثلاثية التالية.

١ - مفتتح طبيعي فيزيائي (النأي أصوات وراء الباب)،
وطبيعي مجازي وأسطوري (أصوات تخاف من القمر).
٢ - تساؤل وجودي فيزيائي (هل وصل خبر انكساري
قرب داري، في سنة التفاتي نحو وجهي في حجر)، وآخر
ميثافيزيقي (مطر البعيد، سنة الوفاة، حجر رأني
خارجا من كم أمي، فوقعت من سنة على سنة، ما نفع
أغنيتي) بضمير المفرد في الحالين.

٣ - مشهدية موسوعية كثيفة (نقضي عمرنا بحثا عن
الباب، السحابة تحترق، يا نأي فائق في الصخور
طريقنا كما يمر العائدون من المارك ناقصين، خاسرين
شقائق اللفة)، ورموز بطولية عليا (مهاشنتنا، عمرنا،
خيولنا، طريقنا، المارك)، بضمير المتكلم بالجمع، مقترنا
باللازمة التي ترد وترتد إلى ضمير المتكلم المفرد: ما نفع
أغنيتي؟

والعلاقة التكوينية بين النأي وحبل المشقة في المقطع
الآخر تنقل ما كان درويش قد افتتحه في مطلع القصيدة من
علاقات استطلاعية بين النأي وخط الروح وشعاع الأبد، في
حين أن اللازمة تختم القصيدة بنبرة وجودية كونية هذه
المرة، وبمعنى ما استخدم محمود درويش الغنائية الفردية
لكي يراكم متواليات مزدوجة من حالات الإحساس (الذاتي)
الكثيف بمعضلات الوجود، والحالات ذاتها وقد قلبت
وانقلبت إلى تعامل جمعي في المصير، في الجرح والحلم
والخرافة والأغنية. ومما له دلالة خاصة في هذا المقطع أيضا
أن خيار العبارات اللغوية الفائتاتية يلزم درويش حتى
وهو ينتقل خطوة، حاسمة نحو الحس الجمعي بالوجود،
فنقرأه يقول: «النأي» يقض جرحنا، والنأي يفتح سراء،
متجاوزا عن سابق قصد ميل الذهن اللغوي إلى خيار آخر

المستتر، ويصعب عليه أن يمر بها وعليها دونما ولادات
عابرة لصياغاتها الشكلية، أي دون استيلاء للمعنى الأعلى
الذي تستدعيه هذه العلاقات ثم - وهذا هو الأهم - استيلاء
أكثر من معنى واحد عابر لكثير مما أراده درويش من هذه
العلاقات.

ولكن ماذا عن الملحمية أو الغنائية للمحمية تحديدا، في
عمليات استيلاء المعنى هذه؟ المقطع الأخير من القصيدة يسير
هكذا

النأي يفضح جرحنا المنسي. يفتح سرنا للاعتراف
الاعتراف بكل ما نخفي وراء قناعنا كنا نحب
كنا نحب نساءنا. كنا نصدق ما هنا وهو هنا. كنا نخاف
كنا نشب على الخرافة. باسم من نهذي ونرفع حملنا
هل حملنا يا نأي، كثر ضاح
أم حبل مشقة؟
قمر على الشرفة
لا يدخل الغرفة
ما نفع أغنيتي

وهو مقطع حاسم يقلل القصيدة على سمة ملحمية مركزية
كانت تتنامى ببطء في المقاطع السابقة، وهي هنا تبلغ ذروتها
حين يمزج درويش ضمير المتكلم بالجمع في شبكة من صيغ
التدوين الاعترافي الجمعي والتساؤل والسؤال ثم التناوب مع
الذات ومع الآخر المخاطب (النأي)، قبل العودة مجددا إلى ضمير
المتكلم المفرد. هذا التنقل بين الضمائر وموضوعات الضمائر
يؤمن تفعلياً ملحمية أولى لأنه يمزج غنائية النفس الواحدة
المفردة بهواجس نفوس متضاعفة جمعية، ويسبغ على الامتزاج
شخصية إضافية وسيطة عابرة للهم الفردي، تصنعها تفاصيل
مثل «جرحنا المنسي»، «قناعنا»، «حملنا»، «كنا نشب على
الخرافة». إنها الشخصية التي تشد نسيج الشبكة على النحو
الملحمي لأنها جوهرياً تضع امتزاج الغنائي على معيدة من
التاريخ الفردي، وعلى مقربة من تواريخ جمعية ولكن دون أن
تقدسه شخصيته المزجية المستقلة سواء في حالة النأي أو
الاقتراب.

سمة ثانية تجسم البعد الملحمي، هي أن تلك التغطية تستمد
بعض عناصرها التكوينية من علاقة مزدوجة يقيمها ضمير
المتكلم مع

١ - عنصر فيزيائية في الطبيعة (الماء والهواء والنار
والطر والحجر) ذات دلالات رمزية كونية، جمعية مثملا
هي فردية، مرشحة أكثر من سواها لتأطير المزيد من
«المشهدية الموسوعية»، برصفها واحدة من أبرز

أكثر قراءة مع الكليشيه، أي: الناي «يفتح» جرحنا والناي «يفصح» سرنا.

سمة ثالثة وبالغة الأهمية في الواقع لأنها سوف تتطور على نحو متجانس فيما سيكتبه درويش بعدئذ من شعر غنائي - ملحمي، هي اعتماد أشكال معتقة من التداخي الحر في رسم المشهية العامة على امتداد القصيدة بأسرها. ومن وجهة أولى تتراكم حلقات هذا التداخي على مستويات الاطوار الشعرية والنفسية ومستويات نقلا المعنى بين الفردي والذاتي، وتطورات اللغة الشعرية في حدود الاستعارة واختيار المفردة وتنويع تفعيلات البحر الكامل، ثم مستويات التصميم الهندسي للفتحة والخاتمة واللازمة في كل مقطع. ومن وجهة ثانية تتوالد حلقات التداخي تلك من صلة الارتباط المعلقة بين مفردة والمفردة ذاتها وقد دخلت في سياق جديد يتكفل بشد التداخي الى مناطق اضافية من عمارة المعنى وعمارة الصوت. وفي المقطع الأول من القصيدة الأبد (المطلق) يفيض الى أبد الصدى، والراجع من حيث جاء يتكشف عن راجع بلا رفيق أو بلد، والبلد (المطلق) هو الآن بلد يلم حطام الراجع... هذا الراجع ذاته يعلن نفسه عن طريق نقلة مبانغة نحو ضمير المتكلم. ونحو السؤال والتساؤل. «من حيث جئت بلا رفيق أو بلد/ بلد يلم حطام أغنيتي. / ما نفع أغنيتي؟

ولقد أشرنا من قبل الى موقف ت. س. إليوت، الذي وجد أن ما يميز القصائد التي ليست وعظمية ملحمية وليست درامية عن تلك القصائد المكتوبة بضمير المتكلم هو أمر واحد، أن شاعر ضمير المتكلم يعبر عن أفكاره وعواطفه لنفسه، أو لا يعبر عنها لأحد آخر محدد. وهكذا قرر أن يطلق على قصائد هذا الصوت اسم «الشعر التأملي»، وأوجه التداخي الحر التي اعتمدها محمود درويش في التقطيع (شبه السينمائي في الواقع لأنه يقطع لكي يربط ويمزج) بين ضمير المتكلم المفرد ضمير المتكلم بالجمع، وبين التأمل الذاتي والتأمل الجمعي (الذي يوحد هنا موضوعة الرثاء الرومانتيكي الخاص بالوجدان الفردي والشجن الشعائري الخاص بوجدان عريض معمم). وبين إدراج ملفات خاصة بالنفس الواحدة وملفات عامة خاصة بتواريخ الجماعة). وبين الأغنية والحلم، الفانتازيا والذاكرة، خيط الروح وهذيان الحلم... هذه الأوجه تغلق معضلة إليوت عند المزيج البارح بين صوت «يعبر عن أفكاره وعواطفه لنفسه» والصوت ذاته وقد تردت أصداه أفكاره وعواطفه في قرائن جمعية هي أكثر من آخر واحد متعدد.

وإذا كان ضمير المتكلم المفرد يهيمن على «فانتازيا الناي»

فلأن الموضوع الغنائي في أصفى وأوضح أشكاله هو ذاك الذي يتيح للنفس المفردة أن تتقدم في ميدان مفتوح على الذات والروح الذاتي من أجل تحديد فارق النفس عن نفسها كما يقول نيتشه في عبارة شهيرة. ولكن معادلة محمود درويش لا تستطيع طويلا احتمال الكثير من درجات إقصاء الآخر، حتى في نزوة الموقف الغنائي الذي يلبي شحن الروح ويوفر الشفافية التي قال الشاعر إنه يحتاجها للتعبير عن المناخ الانساني الحزين، وفي كل حال ليس في وسع الغنائية الملحمية إلا أن تضع الانسا في شبكة التاريخ، فكيف يكون الحال مع مشروع يسعى الى إطلاق اللغة الشعرية في أفق ملحمي يكون فيه التاريخ مسرحا لمناطق شعرية فسيحة تتسع لتجاوز غير محدود للشعوب والحضارات والثقافات ولبحث عن عناصر الهوية الذاتية ضمن اختلاط وتصادم وتعايش الهويات»^(١٤).

الهوامش:

- ١- صحيفة القدس العربي لندن ١١/١٠ ايار (مايو) ١٩٩٧
- ٢- مجلة كل العرب، باريس ١/٢٨ ١٩٨٧.
- ٣- مجلة الأدب، بيروت كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٠.
- ٤- «صير تحت المطر» ديوان محمود المظاوي (الأشعار الكاملة)، دار العودة - بيروت ١٩٧٥، ص ٧٩ - ٨٠
- ٥- شلكر الترابسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص ١٦٠.
- ٦- غالي شكري، «مصفور الجنة أم طائر النار» مجلة القاهرة، حزيران (يونيو) ١٩٩٥، ص ١٠ - ١١.
- ٧- T. S. Eliot, The Three Voices of Poetry. London: Cambridge University Press, 1953.
- ٨- من أجل المزيد حول الشعرية والشعرية في الجاعلية والاسلام، انظر ع. الجندري، الشعراء وأنشاد الشعر، دار المعارف القاهرة ١٩٦٩ وكذلك أدونيس الشعرية العربية، دار الأدب بيروت ١٩٨٥
- ٩- James Guetti, Wittgenstein and the Grammar of Literary Experience University of Georgia Press, Athens, 1993. p. 91.
- ١٠- Dylan Thomas, The Poets Work, ed Reginald Gibbons, Houghton Mifflin, Boston 1979. pp. 85 - 184.
- ١١- ما يكن بغير دلالة خاصة لن درويش، في تصديده «من نضة الموت الذي لا موت فيه» من المجموعة ذاتها، تصدق وضع كلمة باغنية، بالحرف الأسود أينما وردت في القصيدة هو الشاعر الذي يندثر أن يلجا الى الألعاب الطباعية، أو هو لم يلجا إليها البتة في حدود ما نظم
- ١٢- جميع الاقتباسات الشعرية تعتمد على الطبعة الأولى من ديوان محمود درويش، دار العودة بيروت ١٩٩٤.
- ١٣- John Pollard, Seers, Shrines, and Sirens, Allen and Unwin, London 1963. p. 28.
- ١٤- محمود درويش، «لا بيت للشعر خارج النظام» مجلة الكرمل العدد ٤٧، ١٩٩٣.

جدلية العمارة

4

اللغة الأدبية

4

الجمالية

ياسين النصير *

لولا السجن لما كانت الفرصة متاحة لرفعة الجادرجي أن يكتب كتابه المهم «الأخضر والقصر البلوري» هذا ما نوه عنه في مقدمة الكتاب، في حين أن الفترات السابقة شهدت هي الأخرى ملاحقة له، وخضع الى عدد من لجان التحقيق وتعرض للفصل والتجميد، وكان في كل مرة منها ينصرف الى العمل والقراءة والتأمل والبدا في التخطيط لمشاريع أخرى، الا انه في سجن ابي غريب، وفي فترة صعبة من تاريخ العراق، حيث يصيح السجن طريفا الى الإعدام أو الموت البطيء، تحفز رفعة الجادرجي ليكتب كتابه الوثيقة، الكتاب الذي يفصح عن بنية عقلية جدلية تجعل من مجال العمارة مدخلا آمنا لدراسة المجتمع العراقي وتركيبته الاجتماعية والنفسية.

- ١ -

وكان رفعة في كتابته للأخضر والقصر البلوري قد جعل من السجن مكانا للاستعادة، ومجالا لتجميع الذاكرة وانهاضا لما هو يومي في عمله المتسع وتحويله الى لغة حسية - ثقافية. فكانت الكتابة تحررا للذاكرة وللجسد معا، من هنا اصبح الاشتغال بالعمارة وفنونها مدخلا لرؤية التحولات السيكولوجية والسلطات وللناس معا، وحاول عبر الخبرات المحلية للبنائين والنجارين والفلاحين أن يولف طريقة فنية تجتمع فيها الخبرة الأتنية لهؤلاء مع خبرة الماضي في بنية الشكل المكاني للعمارة أو لأجزاء من تراكيبها المعقدة والصعبة، وإذا كانت الكتابة فعلا لتحرير الذات وتحديا للسجان. فإن الكتاب

* ناقد وباحث من العراق يقم في هولندا

نفسه يصبح أحد أهم الشواهد المعمارية في فن التجربة العملية لمهندس ينحدر من أسرة وطنية ومارس عبر تواريخ عدة مهنته بوضوح وبدقة، وكأنه يقول لنا ضمنا إن التاريخ الحقيقي لمكونات المجتمع العراقي لا يكتب الا من خلال الخبرة الميدانية في انشطته العملية، وقساري الكتاب يشعر أن ما يعنيه بالنظرية الجدلية للعمارة ليست الا الرؤية الميدانية المشغولة بالتطبيق المخطيء والمصيب، مع الانتباه العميق لحركة المجتمع وهو ينمو في اتجاهات مختلفة دون أن يلغي كلية فعل التآثر بالتيارات الحديثة في العمارة الأوروبية مع محاولة نقد منهجي للموروث في أشكال العمارة التراثية وأخذ الجانب العلمي والمتقدم منه وإخضاعه تقنيا الى السياق المعماري الحديث. إن هذه النظرية التي تحولت الى مجال تطبيقي واضح تفصح عن رؤية فكرية أشمل، تلك التي تتعلق بالجانب الاقتصادي فالمهندس المعماري الحديث إذ يستفيد من بنية البيئة مناخيا

وعلاقة هذا المفهوم بالموروث، فهو قد اعاد اكتشاف قيمة الحوش في الف ليلة وليلة ثم استفادته من البيت العربي خاصة في تراكيبه: الاسلاك والقضبان، ثم معالجة الواقع العراقي محليا وخصوصية الرواق والباحة والمشيك، كل هذه المفردات قد وضعت في سياق معاصر لحل مشكل البيئة المحلية أي استعمال مواد جديدة عن معرفة تتلاءم واستحداث الطول التطورية لمتطلبات البيئة اجتماعيا ووظيفيا. اضافة الى تنمية احساسنا الشعبي بألفة مكانية تعيد للسكان أحلام يقظة دائمية من خلال الارتباط بالماضي، بيت الاجداد ومن ثم نقل أهم مكوناته الى البيت المعاصر - ثم التطلع الى المعاصرة - التكوين الجمالي لمدينة ناهضة ، وهذا ما دفعه لأن يعمل توازنا هندسيا وجماليا بين باطن الدار، بوصفه موروثا عن الباحة

القديمة كجزء من بناء ديني يرتبط بالجنة والنار، وبين خارج الدار، بوصفه تكوينا جماليا يفسح لقيم الفضاء والبيئة والعناية، وكان من خلال هذا التوازن المنهجي أن جعل مفهوم الاجتماعية ينمو في باطن الدار كما ينمو في خارجها، ولعل هذه الظاهرة

الجدلية في التوازن بين موقعين آتية إليه من الماوراء السياسية والفكرية التي كانت تضع مجمل أفكارها حين التطبيق ليس على مستوى العمارة وإنما على مستوى الفن التشكيلي والفن المسرحي لذلك نجده يقول «الفن وظيفة اجتماعية لا يمكن تجنبها وعمل الفنان أن يكون مدركا ليتخذ الموقف المناسب شريطة ألا ينزلق وينجرّف ويتناسى التقنية، ويقول أيضا «ضرورة استحداث فن عراقي حديث متأثر بالمجتمع العراقي» ص ٤٥ ومن الواضح أن محمود صبري الفنان أحد أهم الفنانين الذين توافقت رؤيتهم مع ما اتجه رفعة الجادري في هذا المجال. وهذا مدخل للمصاهرة بين فن التشكيل والعمارة.

والبيت البغدادي لدى رفعة هو التكوين الجمالي - الاجتماعي، والذي من خلاله استطاع أن يدمج في بنائه

وجغرافيا وأداتيا وخبرة، أما يحاول أن يجعل من هذه المواد الخام والأولية أرضية يشيد من خلالها فوقها تكوينات معمارية جمالية ونفعية معا، ومستطلع انجازات رفعة وعدد من المهندسين المعماريين العراقيين يجدها قد استطلقت المكونات المحلية الى الحد الذي بدت خصوصيتهم في هذا الانجاز أو ذاك هي الهوية الفنية والفكرية لهم. وهذه الميزة الثقافية الكبيرة واحدة من تحويل فعل الهندسة المعمارية في العراق الى رافد ثقافي كبير، ليس على مستوى الشكل وجماليات البناء، وإنما في استخدام المادة الخام وفي وضع المفهومات والآراء الشخصية موضع تطبيق يوازنون به بين الدراسة والخبرة العملية المحلية. وهكذا يدخل فن المعمار في إطاره التكويني - العياني والكتلي الى اطار اللغة الادبية والجمالية.

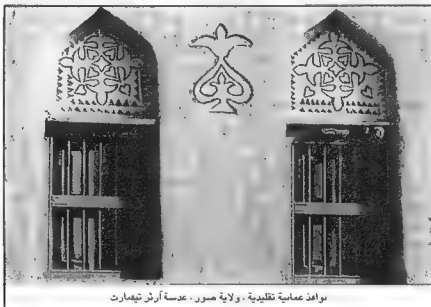
ويصبح هذا الفن رافدا لكل ذي توجه ادبي. اقول ذلك، واعتبر أن العمارة هي «المكين» في المكان، كما ينوه الفلاسفة العرب عن «اشغال المكان». ولأن العمارة العراقية المنحدرة من التراث والحاضر معا قد رافقت نموا حضريا معينيا، وأعني به «ثقافة المدن» والارتباط بين التطور

والسلطة، فقد جعلها المعنويون واحدة من الشواهد الحضارية التي نقيس في ضوئها ليس تطورها الذاتي فقط، وإنما بناء الانسان العراقي نفسيا واجتماعيا، أعني بالبناء هنا، هو محاولة تطور العمارة في العالم، وفي الوقت نفسه تجديد رؤيتنا الى التراث العربي - الاسلامي مع المحافظة على أغراضها النفعية والجمالية.

- ٢ -

جدلية البيت

ليس من الهين أن نلم بطروحات رفعة الجادري للعملية والجمالية ففي الكتاب الكثير والكثير من الموضوعات التي تستحق وقفات تأمل ودراسة، منها مفهوم البيت البغدادي



بواب عمامة تقليدية، ولاية صور، عتبة أرض تيممات

التقوس الإسلامية . وهذا يعني أن المعرفة بزخارفها تعني معرفة بأصولها الدينية والثنولوجية، كمحاولة لتجديد الشكل الإسلامي للمعمارية . ثم اضافة الطابع الذاتي على كل ذلك من خلال الخطوط والأحياز الجديدة التي يتطلبها التصميم الجديد المنطلق من ضرورة وجود الطول الكفيلة بتوليد عمارة ذات طابع عراقي . ص ٤٧ .

ويستمر البيت حضورا، وفاعلية مع رفعة الجادرجي، سواء انشغل بتصميم عمارة كبيرة أو نصب تذكاري، فالبينة البغدادية كوحدة معمارية كان أشبه بالبينة المركزية، والبؤرة المعمارية التي ادخلها كلها أو اجزاء منها في أي تشكيل أو تصميم معماري آخر، فعندما اكتشف الرؤية الجديدة الخاصة به في بناء الجامع وبخاصة في مجال الزخرفة، توصل إلى موقف يوحد بين «العملي الواقعي» و«الفني الجمالي» ص ٦٤ . وهنا بدأت أولى خطواته في الابتعاد عن المؤثر الأجنبي والدخول إلى التراث الإسلامي من خلال فن التجريد الحديث والزخرفة الإسلامية . أي الدمج بين ما هو محلي وعالمي . من خلال توظيف الأشكال الشعبية = الهلال عند جواد سليم - والمربع عند مونسريان، وجمعهما في إطار تراكبي غير محسوس ينم عن معرفة جمالية بالتشكيل عبر مفردات متناغمة تاريخيا، منسجمة، جماليا، ومن هنا نراه عندما يعود لتصميم العمارة لاحقا يعتمد الجوامع والأزقة كخلفية بغدادية - ولنتنبه إلى مفردة بغدادية - لأعماله ص ٦٥ . الجوامع والأزقة - الدين والحياة الشعبية . الجامع كمكان للعبادة والبيت كمكان للألفة والهناء والسكن، ومعهما سوية بنية الزقاق الطولي الذي تتجاور في أعلاه البيوت لتتماور بشناشيلها وكأنها أجهزة اتصال سمعية - بصرية تسمح بمرور الضوء العازل لأجزاء من الشارع الضيق . يمثل هذا التكوين الجمالي الفاش بالشعبية والتجريدية معا . يستخلص تكويننا جماليا لبيت عراقي عام وليس لبيت عراقي خاص . ولعل تجارب المهندسين المعماريين العرب والاجانب - حسن فغمي - مثلا ، واحدة من الشواهد الثقافية المبينة على الاقتصاد بالمادة والوظيفة، لعل بيت منير عباس أحد الأمثلة التي يكثر رفعة من الاستشهاد بها، وبملاحظة بسيطة يوضح رفعة أن إنزال الشكل المائل فوق التكوين الأفقي الشاقولي يعني مزاجية بين موروث إسلامي ، وخبرة مونسريان، وبالفعل نراه في الفصل الرابع من الكتاب يكثر الاستشهاد بنماذج من المهندسين المعماريين الأوروبيين: نستيل - بيتر فان درو، جيوبوتي إضافة إلى فنانين تشكيليين.

- ٣ -

لم يقف تصور رفعة الجادرجي عند بناء جزئيات - بيت - محل - عمارة - سوق - نصب ، فالتعامل مع الجزئيات يجعل

المعماري أو أي فنان مشتغل جزئيا وخصوصا، وقد يكون متميزا وذا خيال ونظرة، وإنما التعامل مع الجزئيات هو مدخل للتعامل مع بنية اجتماعية أشمل ، هو هدف أي معماري يمتلك نظرة متقدمة، وهذا ما فعله رفعة عندما زواج بين مفهومي : العراق لا بد وأن يتطور ، والمعمارة لا بد وأن تتطور أيضا . لذلك لا تكون بنية العمارة الجديدة إلا من خلال بنية المجتمع الجديد إلا أن هذا المفهوم الكلي والشامل نراه يصطبغ بتقلبات سياسية ومعمارية مختلفة، تؤدي بالتالي إلى التهديم وقلب المفاهيم، وهذا ماحدث كما يروى في الكتاب أكثر من مرة، ومن الأفكار الجميلة في هذا الصدد، الكيفية التي تتحول بها الرسوم إلى واقع معماري، هنا يعيد رفعة تركيب المفاهيم الأدبية والفنية لصياغة تجسيد مكاني، ومن خلال هذه الصياغة المعمارية الفنية ينهض المهندس ليس رؤيته المفهوم التطور وإنما ليجهل من المشاريع الشخصية والمحددة بقطعة قماش مثلا، كيانا معماريا والمعروف أن الفن التشكيلي العراقي، إذا ما درس من خلال علاقته بفن العمارة سيد مجالات رؤية نقدية أكثر دقة من تلك التي تعتمد مقولات نقدية تشكيلة بحتة . لعل نصب الحرية لجواد سليم، واحد من الشواهد التي يتزاج بها المعماري بالتشكيلي عبر مصاشرة حضارية بين الموروث والمعاصر . ولما كان انساني لم يتطور بما فيه الكفاية، أي لم تصبح التنمية الثقافية والفكرية متسعة لقطاعات واسعة من المجتمع، لاقى المهندس المعماري مشكلة الاستيعاب للجديد، حتى لدى المثقفين، وهذا ما جعل رفعة يتنصل من إنجازاته في بعض البيوت التي بناها لأصدقائه، فكيف إذا كان الأمر يتصل بالمجتمع ككل، والبغدادية - بوصفه صرة العراق - بوجه خاص . من هنا جاء اهتمامه المتزايد بالحاجة النفسية، أي تلك الحاجة التي تتولد من العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبما أن الفن، الفن بوجه عام، والفن المعماري - التشكيلي بوجه خاص لا يتطور خارج الإطار النفسي، فإنه يمثل الموقف «اللانفعي» ص ٨٤ . والموقف اللانفعي هو الموقف الجمالي الخالص حسب تعبير هيجل.

يتطلع رفعة الجادرجي إلى البيت العراقي تطلة إلى الوطن، ويريد من هذا البيت أن يحمل هويته، وأن يصنع الساكنون فيه قوما لهم وجود فاعل ليس من خلال تراثهم فقط، وإنما من خلال حاضرم، لذلك يشعر القاريء بالنغمة المتحمسة في ثنايا الكتاب لأن يجسّل من البيت وطنًا معاصرًا . وبالفعل قال الجادرجي ليس فيلسوفا ظاهريا يريد تجريد المكان - البيت - من ماضيه ومن صورته التراثية يوميا والمتجددة، وإنما هو مهندس معماري يحس وطني، وتراث قومي يمتد عبر العصور وباقي معاصر، لذلك كان البيت عنده نقطة تحول كبرى في

حلقة وصل متقدمة بين الجذر الزراعي، والمدينة الحضرية الناضجة.. ذلك شكل الحوش والباحة والرواق والمجان، ووافد نفسية أكثر مما هي بنى اجتماعية واقتصادية، ومع الحوش المحلي، كان مفهوم الجدار العاكس ص ١٥٢، واحدا من القيم المعمارية الجديدة، وفائدة هذا التصميم هو احتواء قدر معين من الفضاء الداخل إلى الدار مع تكوين بصري خارجي جميل. وحاول الجادرجي أن يجعل من الجدار العاكس مرآة للضوء الداخلي بنسب هندسية. هذه القيمة حضرية، وجديدة ولكنها تلائم مع بنية الحوش. ومن خلال هذين المفهومين: الحوش والجدار طور الجادرجي ثيمات عدة: الجدار الثاني، والحيز الضيق، والدكن، والجدار المرتد والمترس، وأدخل ذلك كله إلى التفاصيل الداخلية للبيت، الموقد والسقارة الجدارية المواجهة للمدخل، ثم إلى خارج الدار: الحديقة وملحقاتها. والإضاءة والأوجار، وكل ما يتصل بالتكوين الجمالي الداخلي والخارجي للبيت. وفي العمق من هذا التأثير نجد موندريان يطل علينا من خلال مربعاته ومساحاته اللونية، ومع موندريان ثمة رؤية محمود صبري الخفية المقسمة بالواقعية واقعية اللون واقعية المساحة. إضافة إلى فنانين ومعماريين آخرين.

النظرة الجدلية التي وظفها الجادرجي في مفهوم البيت البغدادي الذي يجمع بين الحضري واللاحضري، هي النظرة الاختلاسية، ومفادها أن الناظر إلى الحوش حيث السعة المكانية تتم من موقع حصين. وغالبا ما يكون هذا الموقع غرفة النوم أو المكان المرتفع «الكشكشكان» أو الكسدى، أو الجدار المرتفع، والنظرة الاختلاسية لا تتحدد بافراض ذاتية ومؤقتة، وإنما ترتبط بالضمار، والبرقع، وبأقنعة الوجه القديمة، وبالعنفية، وذلك من خلال تأكيد مبدأ، تضيق الاتساع الذي اتسمت به الخيمة في الصحراء الواسعة، فالخيمة موزعة إلى خانات تفصلها ستائر وحواجز، وجعل للنساء مكانا وللرجال مكانا والمراسلة بين الاثنين تتم من خلال فتحات أو من خلال الصوت.. هذه البنية اللاحضرية جاء بها لاوعي المهندس المعماري وهو ينقل خصوصية البيت الأليف المرتبط بقايلية العيش والجنس إلى البيت المعاصر. وعندي أن مسعاه هذا جاء من تداخل بين حضارة الشرق، حيث قاطبة الحرارة والسعة المكانية، وحضارة الغرب حيث الاقتصاد والعمل الوظيفي المركز، ومن خلال هذه المجاورة نمت روحية الإنسان العراقي المتطلع بعين إلى الامام، وفي الوقت نفسه مشدود بوته مكاني وزماني إلى التراث

في محاولته لتطويع البيت لم يقف الجادرجي على تيم معينة، حيث نراه بعد أن استكمل مفهوم الحوش والنظرة

وظيفة للمفاهيم المعمارية الحديثة، وفي الوقت نفسه ليجعل منه افقا حدثاويا غير مقلد لذلك نجده وهو يجوب في أفاق لمعرفة المعمارية والفنية يقتنص كل مفردة ذات معنى، وبالإضافة إلى جوامع بغداد وأزقتها وأسواقها وحناناتها دورها التقليدية كان هناك دوكسيا دس اليوناني، وجواد سليم ومحمود صبري، وقحطان وغيرهم، وقد دخلوا جميعا عبرت البحث عن هوية للبيت - الوطن من خلال فن العمارة. ند يكون قولنا هذا من قبيل تحصيل حاصل للقراءة الخارجية نتاج ثقافي أكثر منه لمعيشة واقع وشواهد مقامة على لأرض، فعلى هذا الاستنتاج صحيح، لاسيما وأن رفعة حاول في كتابته أن ينتمي إلى لغة معمارية وليس إلى لغة أدبية، وهذا ما جعل كتابته تتحول من التوصيف إلى التجسيد وقد اغتنت بالوثائقية والمرجعية، وتعمقت في اشتقاق المصطلحات وفي ترجمة الأخرى الأجنبية وإيجاد معادل لغوي أو لساني لها، بالهوامش وهي كثيرة وغنية كانت دليلا آخر على تشديد كيان كتابي موقو يشابه إلى حد بعيد الاستعارات الصورية التي ظفها في العمارة، ومن هنا فالجادرجي في الكتابة مبدع كما هو شأنه في البناء ولعل الكتاب بقسميه، سياحة منهجية، قد تكون اطلالنا هذه قائمة على العلاقة بين المكان والعمارة.

- ٤ -

ثمة تصاهر جدلي في عمل رفعة الجادرجي بين ما هو حضري، وما هو لا حضري، فالحوش بناء لا حضري «الحوش يس سرى وضع اجتماعي معين» ص ١٤٩، لأن الحوش جزء من بنية القرية الزراعية ويتصل عيانا بالراحة بعد التعب لذلك لابد من مسافة للنظر فيه، وهذا ما جعل الميطان - الخصاص وأسجية القصب والطين - إما أن تكون واطئة أو بعيدة. الحوش ماهو الا مكان يرتبط بحرية الحركة خارج الدار - مكان للنم - وعندما أتى به إلى البناء الحضري اصطدم بالكلفة أولا، وبالمساحة ثانيا، وبالاتقال من الجلسة القعيدة - من القعود - إلى الجلسة الارائكية - وهذا الانتقال استغرق وقتا طويلا كي يبدأ التآلف مع الوضع الحضري، ثم إن العراق كله بما فيه البادية كان يعتمد مفهوم الحوش والديوان، وهما مفهومان قديمان لذلك فالبنية المعمارية للسكن العراقية تعتمدما كجزء من تكوين ثقافي - اجتماعي، أما بعد أن أصبحت بغداد والمدن مرتبطة بتطور العمل وبالتقنية الحديثة لفعالية الشارع والسكن، والتوزيع الوظيفي للخدمات أو العمل المتنوع المجاورة بين سكان لا ينحدرون من جذر واحد. مضافا اليها طرق الماء والكهرباء والمواصلات والأزياء وتطور المطبخ، والامتعاض بالزينة... الخ. جعل من المدينة العراقية

الاختلاسية - الحريمية في الأساس - يعود هذه المرة للتقويس المكاني، فنراه يستعير الطاق. وهو اراث عربي - فارسي انجز فيه اهم نصب للجندي المجهول في بغداد ، وعلى مشارف العاصمة العراقية يقبع طاق كسرى بكل موروثه ، وفي العمق من هذا كله استمداد موروثة الحضارة الاسلامية في بناء الجوامع والأسواق والخانات والمحلات.. فالطاق ليس الا احتواء للقضاء وجعله دائريا، ليضفي في ابعاده اقتناص لحظة زمنية - مكانية من السماء على الأرض، ولذلك اعتمد سابقا كجزء من السدود، سدود الري وتنظيم الزراعة فكان معبرا، ثم ارتفع به ليصبح معبرا آخر ولكن من تحته هذه المرة، وينظم الطاق اذا ما استخدم بنية محورية في البيت فاعلية الستائر والاضواء الداخلية والخارجية. وفاعلية الموقد والباحة والديوان. ويمطينا انطباعا بأنه ليس ثوبا في جدر، ولا نافذة يطل منها أو فيها، وإنما هو تركيب روحي أشبه بالتأمل في الحواجز النفسية وخلال تاريخ استعمال الطاق، تحول من ثقب - الحضارة البابلية والاسلامية- ص ١٨٧. الى معنى آخر، هو المعنى الديني، ويعني به احتواء قطعة من السماء - الأعلى - وتحديداسا بأطر تشدها الى الأرض ،وقد يكون ذلك جزءا من التقديس، لعل القبة بمعناها الديني ليست الا طاقا مغلقا.

في كتاب مرسليا الياد «المقدس والعادي» عثر على صور كثيرة للمكان المقدس بوصفه المكان الذي يحقق غرضا آخر غير الاغراض الاجتماعية، وغالبا ما يكون الغرض دينيا. ولما كان الانسان الديني لا يستطيع أن يحيا الا في جو مشبع بالمقدس فما كان منه الا أن نقل الكثير من التقنيات التي ساعدته على تقديس المكان الواقعي وهكذا تضمن البيت جزءا من بنية الجامع وبنية المعبد، وبنية الاله على الأرض، ونجد مفهوم المقدس عند الجادر جي ينتقل ليس الى البيت فقط وإنما الى العمارة، خاصة عندما وجد عند كوربوزيه ثيمات الشيبايك والاحياز المقوسة فعاد بجذورها الى كنيسة نوتردام دو او رونشام. وقد طور الجادر جي هذه المفاهيم النحتية بطريقة «توحيه المفاسات، اي أن التكوين العام للكتلة لا يدل على المقاييس الحقيقي لمكونات الكتلة المادية. والخلفية لهذه الفكرة جاءت الجادر جي من فنية أزقة بغداد التي تميزت بصفة نحتية تعتمد علاقات تكوينية مبسطة وقليلة العدد ص ٢٠٢ ومتكررة وثابتة، ولكن هذه التكوينات مختلفة من بيت لآخر، وبمجموعها تتألف للزقاق وحدة عضوية كما لو كان هذا الزقاق هو الانسان، أما ما عدا ذلك فالأشياء بما فيها المارة فيه لا تشكل له أية اضافة. بنية الزقاق البغدادي لها خصوصية محددة وتكمن في أن البيوت تشكل وحدة مترابطة يرغب انقراط أجزائها، ويعود الجادر جي بهذه البنية الى الحكاية الشعبية «ان

الزقاق البغدادي ليس عقدا متسلسلا في تكوين موحد، انه منفرط الخزرات، لكنه في عين الوقت كالاقاصيص المنفرقة والمتوالية التي تتألف منها سلسلة ألف ليلة وليلة لكل منها لونها ومذاقها، لكنها كلها مرتبطة بسلسلة التصور ومحصورة باستمرارية الحديث والتشويق لاستمرارية ص ٢٠٤. وهنا ينقل الجادر جي مبدأ «الحكي» لا الحكاية الى فن العمارة. هل نعيد مقولة أرسطو في الحكاية «أن لذة المصاكة هي نوع من لذة المعرفة» «فن الشعر». وبما أن الزقاق البغدادي ذو تاريخ طويل فهو يمتلك عناصر مليئة «بالقوة الدافعة» ذات بنية حركية سواء ضمن الوحدة الصغيرة «البيت» أو ضمن الوحدة الكبيرة «الزقاق» ، وقد عالج الجادر جي هذه الديناميكية في بناء العمارة كما في بناء البيت. وهذا الاختلاط بين نموذجين أحدهما وظيفي والآخر نفعي، أمكنه أن يولد لنا بنية عراقية معاصرة لنمط البيت ، الا أن هذه البنية كانت غير شعبية، وذات تكلفة عالية، ان نماذج البيوت التي بناها هي لأثرياء بغداد، بمعنى انه لم يستطع تطوير مفهوم سكني شعبي للناس، وإنما كان هدفه ينصب على تكوين عمارة ذات بنية حضارية متقدمة تعتمد الموروث الشعبي، فالأزقة البغدادية وان امتلكت خصوصية حركية وفعالية ديناميكية، انما كانت تنقل اليها ثلاث خصائص: الأولى ان سكة هذه الأزقة هم الناس المنحدرون من الريف ، ولذلك كانت أشياؤهم الخاصة معلقة الى الخارج. تعرض الملابس للحرارة الشمسية، المخاطبة من الشرفات ، طريقة لعب الأطفال ، المطبخ المفتوح للشبابيك، وغرف النوم المحتجبة والسرية. الخصوصية الثانية. ان الانسان الشعبي لا يفضل كثيرا - ويدون وي - بين المكان المقدس - الجامع - وبين البيت . فكلهما جعلتا مكانية للعبادة: الأول متجه الى الله والثاني متجه الى الأسرة والذات. وعليه فالخصوصية البغدادية للزقاق خصوصية دينية مكثفة البناء متجاوزة اللغة والتكوين متحركة وديناميكية. الخصوصية الثالثة للزقاق: هي احتواؤه على نغمة تطويرية تتجه الى المدينة القادمة، لذلك كانت مفردات البناء من الحجر والطابوق والخشب والحديد لكنها تحتوي على بنية داخلية رفيعة. هذه النقلة المروجة بين الريف والمدينة جعلت ما هو شعبي ومقدس قابلا لأن يفجر رؤى وأشكالا جديدة والجادر جي بحسه الموهب، ونظرته الشاقية كان يستطلع الأفق المستقبلي من المكونات الشعبية للعمارة العراقية البدائية والشعبية.

مرة أخرى لم تغب عن الجادر جي النظرة الاختلاسية من الزقاق. ولم يغب عنه العمق الديني للبيت. ولم يغب عنه كذلك الارات الحضاري الاسلامي والانساني المعاصر. كل هذه الرواقد تتداخل بعضها مع البعض الآخر لتصوغ نظرية

تحولت الآن إلى منتدى المسرح التابع لمؤسسة المسرح والسينما - والفندق المركزي في حافظ القاضي، إضافة إلى عدد كبير من المقاهي - الزهاوي والبلدية وعدد من الفنادق. أمكن القول أن العمارة التي احتواها شارع الرشيد كانت الرافد المعاش لتطور العمارة العراقية لاحقاً، ومستقره إنجازات الجادرجي والمعماريين العراقيين يجد أن السعي كان ينصب على الجمع بين «المطلب الاجتماعي والوضع التقني» وقد فصل الجادرجي جذور هذه الفلسفة في إنجازات مهندسين عالميين منهم «تلفورد وباكستون وإيفل الذين يرون أن الشكل يتبع الوظيفة، وهناك من يرى أن الشكل يجب أن يتوافق مع المتطلبات الانتاجية - أي التكنولوجيا المتقدمة لعصر ما، والمنادون بهذا الاتجاه الفرنسي أوجن إيمانويل فيوليه الذي بشر بمبدأ العقلانية، والذي كان حصيلة التأثير المباشر بكوربوزييه إلا أن الجادرجي لا يقف عند اعتبار المخططات لينقلها عملياً بل يخضعها إلى مخبرية خاصة يغير منها وفيها كلما قادته العملية إلى بروز ظاهرة جديدة، وهكذا نشأت لديه ظاهرة الجدار الملطف وهو خلاصة العمارة الشعبية من أزقة بغداد وللعمارة الإسلامية - المدرسة المستنصرية، واستطاع في «الجدار الملطف» أن يصوغ رؤية جمالية ذات إيقاع بصري وفني وزع بموجبهما الجدار إلى ثلاثة أجزاء، وقد اختص كل جزء بإيقاع فني خاص فيما يخص الشرفات والشبابيك والقطع البارزة والفحات، ولو دققنا النظر في المؤثرات التي جمعت في هذا السياق العراقي لوجدناها، مؤثرات دينية وفلكلورية وأوروبية ويونانية، وكناسية ونحتية، ولها من التقسيم الجغرافي، خط الموصل / حلب، وخط بغداد / البصرة، وخط البحرين الخليج وجود هندي وتراثي غني.

يتحول فصل الممارسة والتجربة عند الجادرجي إلى فعل بحث وتقص وتدقيق فقد ألغى الكثير من طروحاته القديمة فيما يخص الشكل والنفعية والوظيفية وجعلها موزعة على اكتفاء العنصر التكويني، فكل عنصر شكل ووظيفته وليس شرطاً أن يكون مجموع الأشكال والوظائف متسجمة، هنا تحولت فاعلية التصانيفية التي اعتمدها في الجدار الملطف إلى بحث في مامية الشكل الفني، لعل اهتمامه بالنفث التشكيلي اتاح له رؤية متعددة لمعنى الشكل الفني الذي يتغير تبعاً للمساحة، وللمحيط، ولم ينس وهو يمارس المطلب الاجتماعي والتقني مضافاً إليه الخبرة والممارسة، وخلص إلى القول أن العمارة في العراق لا يمكن ممارستها إلا كعمل تجريبي ص ٣٠٩. وهذه نتيجة مؤهلة حقاً لاسيما وأن الكثير من الخبرات الميدانية قد ذهبت سدى ولعل دور السلطات القاسمة والغيبية أحد أهم

جدلية خاصة بتركيب البيت داخلياً وخارجياً. وكأنه يبني من خلاله وطناً لأناس شبه متشابهين. وهو إن ركز جهده «البيتي» على بغداد وحدها لم يجده يعمق هذا الجهد - بطرز خاصة في البيوت التي تبني من الحجر - بيوت المنطقة الكردية والموصل، ولا البيوت التي تبني من الطين والقصب كما في بيوت المنطقة الجنوبية. كما لم يعطو نظرتهم إلى البيوت التي بناها الانجليز وبخاصة مناطق شركات النفط ومحطات السكك والموانئ، والتي اتسمت بتهوية خاصة وبناء أرضية وجدران ذات طبيعة معمارية خاصة بها. خاصة بيوت المعقل في البصرة.

في القسم الثاني من الكتاب، يوضع الجادرجي مسائل أخرى ذات صلة بالعمارة، وبالتركيب الاجتماعي والنفسي، وهو الجزء الذي احتوى على تسعة فصول، كانت في معظمها تتناول أفكاراً قارة مثل «الحيز - الأرائك - التصانيفية - الجدار الملطف - الممارسة والتجربة - الكلاسيكية والأسير - الاخضر وهديران - الاستشارة».

ما يلفت النظر في هذا الجزء أن الجادرجي أعطى لمواقع مهمة من بغداد أهمية استثنائية، مثل شارع الرشيد، الذي أعطى أهمية استثنائية ليس لبغداد كلها وإنما لأي عمل معماري ينشأ بالقرب منه، وهكذا جرى التعامل الحذر مع منشآت شارع النهر، وشارع البنوك، ومن ثم السوق العربي، إضافة إلى التعديلات التي لحقت بساحة الميدان وبياب المعظم، وما احتوته ساحة التحرير، ثم التكوين المعماري لشارع الجمهورية الموازي لشارع الرشيد، ولم يقف الأمر عند، هذا الحد، بل أن شارع السعدون الذي يعتبر امتداداً وحيداً لشارع الرشيد والجمهورية قد أخذ هو الآخر هوية شارع الرشيد، لذلك كان على أي مهندس معماري مكلف ببناء وزارة أو مؤسسة بالقرب من هذه البؤرة المكانية الخلقة أن يأخذ بالصنجان أهمية شارع الرشيد المعمارية والاعتبارية - سنفصل رؤيتنا لشارع الرشيد في فصل مستقل -.

النتيجة التي استخلصها الجادرجي من التعامل مع شارع الرشيد هي: اعتماد التيجان للأعمدة والبالقون الذي يبرز إلى فضاء الشارع، وقد تداخلت معها: الحوش وأسجته الخارجية والطاق وفاعلية الأقواس، والشبك الحديدي للشبابيك، إضافة إلى المقرنصات الخشبية - ولكل مفردة من هذه المفردات جذور تاريخية وتصميمية، وما احتواها شارع الرشيد من بيوت قديمة «بيت ليخ، وبنائية دار كرايت، ومديرية النفوس، ودار ياسين الخضري، وسينما الزوراء، والبنائية التي سكنها المذنوب السامي البريطاني (مسز بيل) -

الجاذبي موقفاً نقدياً من كل الاتجاهات التي وضح خطوطها، كما وقف موقفاً نقدياً من التراث نفسه، ونادى بالأخذ بالدروس منه، فالمجتمع الذي لا يتفاعل مع التراث لا يجيد تحديد زاوية الاستفادة، وكانت نظرتة الى التراث نظرة قاصدة ولكنها ليست انتقائية، بل موقف اجتماعي ص ٣٦٥، ولما كان الخزون التراثي للعراق يعتمد على سلسلة من المضمارات: السومرية والأكديّة والبابليّة والآشورية والساسانية والسلوقية، والفرتية والحضرية، والعباسية، والصفوية وأخيراً العثمانية ص ٣٦٥، ولذلك يتعين على المعمارى أن يتقن وفق ميداً فني، جماليّ الكيفيّة التي يدخل فيها المعالم التراثية في العمليّة الانتقائيّة. ولأن يكون الموقف سهلاً للمعماري لا سيما في بلد تتضارب فيه الآهواء والمشارب وتصبح المحليّة أحياناً سيفاً أمام التقدم، أو أن تصبح المعاصرة فيه الغناء للمطية، فالمطية عليها أن (تغير موقعها في توازن التطور) ص ٣٧٨. إلا أن هذا التغير قد يكون شبه مفروض بحكم الآلية الاقتصادية والمادية والمعمارية التي تمارس خططها دولياً، حيث أن تقدم العالم التقني لا ينتبه دائماً الى متطلبات المطية. من هنا توجب على المعينين بالمطيات والخصوصيات القومية إيجاد الحلول المناسبة للتعاكس بين المحليّة المتطورة والعالمية، وإذا كانت المحليّة يرافقها دائماً هاجس التفرّد والخصوصيّة الذاتية للمعمار، فإن العالمية توفر هاجس الحس الجماليّ المتطور والمستفيد من التقنيات الحديثة في المعمار وفي التخطيط، وفي بلد مثل العراق الذي شهد تقلبات سياسية واقتصادية كبيرة وسريعة، ليس من السهل الثبات على تيار واحد، هذا ما عالجّه المؤلف بوضوح في فصل الكلاسيكية والأسس، وفي فصل الاستشارة، حيث وجدنا فاعليّة المهندس المعماريّ الفرد في إطار من التداخل بين ما هو سياسي وما هو معماري كما حدث في فترة الاحتلال الإنجليزي للعراق، عندما ساد مفهوم «لويد» في العمارة فبنى عدة بيوت ومؤسسات لم تتحّ لغيره في الفترات اللاحقة. كما كان دور الأسطوانات المحلّين — الأسطى حمودي — مثلاً واضحاً في العمارة ولهذا الرجل أكثر من شاهد معماري ما يزال قائماً دالّ فيه بوضوح عن أن الذاتية والخبرة للعملية الميدانية قد يفوقان التصور الهندسي أحياناً، إلا أن الأسطى حمودي وسواء كانوا إذ يخططون وينشئون البنايات يحدهم هاجس توظيف التراث بما يتلاءم والبيئة العراقية بطريقة ذوقية عامة. وهذا ما جعل الجاذبي يفرد لهذا المهندس الشعبي حضوراً ليس في ذاكته، وإنما في ذاكرة التاريخ المعماري للعراق.

الأسباب وراء ذلك، إضافة الى أن ميّدا التراكب في مجال المعمار بقي فردياً ومحدداً بأطر إنتاجية هي الأخرى فردية. وزارة، متحف، نصب، بناية... الخ. ولم تأخذ الدوائر المعنية هذه الخبرة المتراكمة لصناعة فكرية وفنية واسعة للتطوير. ولم يخف الجاذبي مخاوفه من أن يصبح الشكل مهنة لغير المتدربين، خاصة إذا ما اعتمد ككيفية حكومية، أو كمفهوم شائع، لما جرى التعامل لاحقاً مع الأقواس بشكل عشوائي، وفي بلد مثل العراق، المتغيرات فيه أكثر من الثوابت، والأممجة لها دور قيادي يصيب التعامل مع الأشكال المتداولة سمة اجتماعية تغذي من جانب جماعية الطابع الوظيفي العام للمبنى، وتصبح من جانب آخر لغة اعتبارية للوجاهة. ولذلك يصف الجاذبي أعماله بأنها «أجراء تجارب على الشكل بقصد صهر التراث صهراً يدمجه في الشكل المخلوق وعلى نحو يتصاهر التراث فيه» المفاهيم الحديثة ص ٣١٣ وعاد ثانية ليؤكد أن على الشكل أن يصاهر التراث، والمسألة كما يبدو أن الثقافة الغربية في مجال المعمار هي الفعل المضاعف على كل اجتهادات معماريينا، وهذا ما جعلهم يبحثون عن هويتين هوية ذاتية، وهوية وطنية، وكانت تجربة اليابان وإيطاليا (كيكوتسكي... سكاريا) واحدة من النماذج التي خرجت على المؤلف الغربي في العمارة. ولم يقف الأمر عند فاعلية التأثير العشوائي بل أن أبنية عربية قد نقلت تصميماتها الى أبنية دينية في بغداد بحيث أصبحت بعض الجوامع قطعاً من بلدان أخرى، وخلال فصل المجازبة الذاتية والجماعية شخص الجاذبي عدة اتجاهات تجريبية سادت العمارة في العراق، أبرزها الاتجاه الغروتسكي الذي يستعمل خليطاً من العناصر التراثية والشعبية بصورة عشوائية ص ٣١٦. وقد بنى فيه الكثير من البيوت والدوائر، ومارسه عدد من المهندسين الثانويين بطريقة لا تتل على ثقافة أو خصوصية — جامع الامام الأعظم، أو «الاتجاه العادي» وجامع أبو يوسف، وإلى جانب ذلك شخص الجاذبي اتجاهات التصديت في العمارة العراقية وسماها بهذا الاتجاه المؤزّي، والاتجاه التجريبي المحلي، والاتجاه الدولي البارء. ويعكس هذا التعدد في الاتجاهات مدى التخبّط الذي تعيشه العمارة العراقية في العقود الماضية التي سمحت بالتدخلات اللامنتهجة من قبل بعض المنفذين في السلطة أو من قبل بعض المنفذين من المعماريين. إضافة الى الاتجاه الشعبي الذي يفرض ذوقه وتوجهاته.

في مجال التراث والالتزام، وهو من أمتع فصول الكتاب، يعالج الجاذبي ليس التدخل بين الموروث والحديث في العمارة، وإنما يعالج الموقف الفكري والثقافي وراء كل دعوة، سواء كانت تغلب المعاصرة أم تلك التي تغلب التراث ووقف

المفارقة التاريخية لوعي الذات الثقافي - السياسي

ميثم الجنابي *

إن المفارقة التاريخية التي رافقت ظهور العالم الاسلامي الحديث تقوم في ولادته كغيره، مما حدد بالضرورة عسر تربيته وصعوبة انقياده بما في ذلك لنفسه. وذلك لأن انهيار الامبراطورية العثمانية - الاسلامية كان يعني أيضا انهيار روح العظمة الزائفة واستظهار عجزها الذاتي. لقد أثبت ذلك وكشف في الوقت نفسه عن أنها لم تكن امبراطورية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولم تكن قادرة على أن تكون اسلامية، لأن هويتها النهائية كانت تذوب منذ عهد بعيد في تركيبة عديمة المعالم. أي أنها كشفت عما وراء لباسها الامبراطوري المزركش وهيئتها الانكشافية عن جسد عجوز. أما الحداد الجنائزي الذي أعدته الامبراطوريات الأوروبية المنتصرة فقد كان يكشف عن قوة وشكيمة وأصرار في التهام كل ما يمكن التهامه على أنه غنيمة العصر، والثار التاريخي الذي لازم مخيلة شعوب القارة لقرون عديدة.

لأنه يتضمن في ذاته امكانيات البدائل، أي أنه يضع معيار الاستمرارية الموضوعية في صراع الحضارات. وما عد ذلك فإن لكل اجبار معناه الثقافي.

فعندما نقف على أرضية التاريخ الفعلية، فإن الخطوات المخطوطة لا يمكنها أن تتعدى قوة ذاتها الفاعلة. ذلك يعني بأن الاجبار الحضاري هو في الوقت نفسه الاسلوب المناسب للتعبير عن الطاقة الذاتية للصعود والهبوط فهو يستمد مقوماته من مبادئ تشبه الأولى. إذ ليس الصعود الحضاري سوى نمط تجلي الانفتاح المتزايد في بواطن المبادئ الكبرى. وينطبق هذا بالقدرة ذاته على امكانيات هبوطه. بصيغة أخرى، أن العمق الذاتي للثقافات الكبرى هو عمق مبادئها الاساسية ومنطقاتها الأولى، وعلى كيفية انكسارها في ظل الصراعات الواقعية تتوقف أتمات «تهذيبها». الا أن ذلك لا يعني بأن التطور التاريخي للثقافات واساليب وعيها تختفي بصورة غائبة في فعلها الأول. إن فرضية كهذه لا تفعل في الواقع الا على تامل ما جرى باعتباره قضاء وقدرًا. أي أنها تحول التاريخ الى فعل ثابت،

وقد فرض هذا الواقع معادلة جديدة كانت مقوماتها تامة الكمال في طرقي الصراع الشرقي - الاسلامي والغربي - الأوروبي. أي أنها أحدثت ما كان ينبغي له أن يحدث مطابقة حذافير الفكرة القائلة، بأن ما اصابك لم يكن ليخطئك - وكشفت في الوقت نفسه عن أن ما جرى هو نتاج لما استقر فينا. وبهذا المعنى كان الضغط الأوروبي واجباره الحضاري الجديد نعمة تاريخية أيضا بضمومها الثقافي والسياسي، لأنه كشف عن أن العالم والتاريخ ناز تحترق بمقدار وتنظفي بمقدار.

غير أن للاجبار الحضاري معناه العميق بما في ذلك في وجوده كأسلوب مؤثر في صيرورة الحضارة ذاتها. ففي الاجبار ينذر الماضي وتعتظر في ظل قواه المتصارعة الامكانات الجديدة في مختلف اشكالها على أنها بدائل لـ«الانبعاث» الجديد. الا أن هذا الاندثار هو الصيغة التاريخية التي يحددها توازن القوى وكيفية ظهورها. ذلك يعني بأن الاجبار الحضاري هو في الوقت نفسه أسلوب وجود الحضارات وتعايشها وتصارعها

* بروفيسور في الفلسفة والاسلاميات من العراق

دول. وفيما لو أزلنا شاعرية هذه الصورة وتجريدها عن كل ما يبدو في لغة الأدب تعبيراً عن مأساوية المصير وبطولة المواقف والنظر إليها في تاريخيتها الواقعية، فإن المعادلة الجديدة فيما بين الغرب والشرق كانت تتمحور في كينونة التحدي الجديد بين شرق الغرب الأوروبي وغروب الشرق الاسلامي. أي كل ما رافق عملية الاجبار، التي أخذ يفرضها الغرب على الشرق.

فقد كان لهذا الاجبار الحضاري مقدماته الدائمة في التاريخ الأوروبي. فهو يظهر كما لو أنه انكار ونفي وخيانة لتلك الأجنة الكبرى في روايته الدينية. أي في تكون ونمو عناصر النزعة الانسية في عصر النهضة ومحاربة المركزية الكنسية والدوغمائية الدينية في عصر الاصلاح، والتشوير المعرفي - الثقافي لعصر التنوير وتطوير العلوم التجريبية وادورها في ترسيخ العقلانية والعلمانية عن الوجود الطبيعي والاجتماعي. اضافة الى قيم الليبرالية والديمقراطية للبرجوازية المنتصرة. أما في الواقع فانه لم تكن هناك خيانة ولا انكار ولا نفي. لقد سار كل شيء على أنه جزء من كلية الصيرورة الرأسمالية وتراكمها النهم. وقد كانت هذه العملية عميقة المحتوى وبعيدة الاثر، نقلت الكيان الأوروبي، رغم تجزئته المتفاقمة، الى وحدة جديدة من خلال فرض أولويات مركزية في وعيه الذاتي. وهو ما يفسر لحد ما غياب رؤية الغير وأثارهم فيه. ولهذا أصبح من الممكن أن يفترض الأوروبي في تاريخه العلمي والفلسفي والسياسي والادبي، تلقائية تطوره الذاتي. وهي نظرية واقعية ولنا الأوربية. إلا أن هذا الافتراض الصارم في تجاهله للغير يتضمن البقايا المقلوبة لهم الشرقي في الوعي التاريخي الأوروبي ووجدانه. ومن الصعب توجيه اللوم الى ظاهرة كهذه. مازال التطور الاصيل يستلزم بالضرورة النفي الدائم لمقدماته. فمن الصعب على الشجرة مثلاً، أن تتلقت في نموها الى بذرتها الأولى، مازالت هي ذاتها تعطي في ثمارها البديل الكمي والنوعي لبذرتها الأولى.

فقد جرى التطور الداخلي لأوروبا من خلال الرجوع الى المصادر اليونانية في الفكر، والرومية في السياسة والضرمانية الأولى في ايمانها الجوداني، مروراً بالوساطة العربية. أما التطور الخارجي فقد ارتبط، فيما لو استعملنا عبارة القدماء بقوى النفس الغضبية لخيالاتها الشرقية. فهذه الاكتشافات الجغرافية لم تكن في أحد جوانبها، سوى نتيجة تتبع حاستي الشم والنظر الأوروبيتين لبريق الجواهر الشرقية وأريج عطوره وروائح توابله الغريبة.

غير أن ذلك لا يعني الانتقاص أو التقليل من شأن هذه

معطى مرة واحدة وإلى الأبد. أما في الواقع فإن «جموده» يقوم في أسلوب رؤيته. فالتاريخ لا يعرف صعوبة إلا في مقابل هبوط، ولا هبوطاً الا في مقابل صعوده. أي أنه غالباً ما يعي ذاته وتجلياته الثقافية في مقولات الصراع والتحدي وفي هذه الوعي يمكن افتراض فرضيات لا تحصى، ولكنه ملزم مع ذلك بالوقوف أمام حقيقة كمون الحاضر في الماضي والماضي في مبادئه الأولى أو بؤرته الثقافية.

وبهذا المعنى كان الاجبار الحضاري للغرب الأوروبي في مواقفه تجاه الشرق وتأثيره عليه هو اجبار هو مفاهيم وقيم الخضوع والسيطرة. أي أنه اثر من آثار القوة وموازينها، لا نتاجاً للروح الانساني في كينونته الفاعلة. فالأخيرة ليست كياناً ما قائماً بحد ذاته، أو قوة مغتربة تمتلي في الفعل التاريخي كما لو أنها تجل لقانونية الحكمة أو حكمة القانون (الطبيعي أو التاريخي)، بل الروح المنسحق للوحدة. حقيقة أن الوحدة لا تعني التجانس المطلق أو الهدوء الوديع، لأنها لا تقتض في صيرورتها حد النهائية. بل قوة الفعل الحية للصراع أيضاً. أي أن الكينونة الفاعلة للروح الانساني لا تقتض هنا بالضرورة مطابقة التاريخ الفعلي مع الواجب المثالي، بل تشير الى ما في غياب التماثل هنا من «نقص في الكمال» باعتباره الهوة الواقعية التي تقف أمامها على الدوام مساعي الثقافات الانسانية.

ولهذا كان من الممكن النظر الى انهيار العالم الامبراطوري العثماني على أنه نمعة أيضاً وذلك لأنه أبرز الى الوجود تعددا اسلامياً وقومياً جديداً، مما افترض في ذاته تكون وتعمق عناصر رجوع الأمور الى نصابها الحق. أي أنه استثار مشاعر الرجوع للمصادر الأولى، وبالتالي تشوير السروح الاصلاحية والراييكاليات الاجتما - سياسية والثقافية. فقد واجه كلاهما هذا الواقع الجديد بعماس خاص تضمن في ذاته كل الانتفاضات المميزة للوحدة الحية. فقد سلك العالم الاسلامي هنا سلوك ذلك البدوي الذي اجاب عن سؤال حول ما اذا كان يعاني من البرد، وهو عار في القفلة، بعبارة: «ان نسيبي يدفئني»؛ وإذا كان هذا الرد يبدو ساذجاً باعتباريات الجسد، فانه عميق باعتباريات الروح. فهو يكشف عن أن للجسد دفئه الباطن فيما وراء جلده العادي. أي كل ما يربطه بمشاعر الانتماء الامرئية.

فقد كان هذا الباطن التاريخي لقوميات «الامة الاسلامية» يكمن في شعورها العميق بإراثها الثقافي. مما كان يهديء في ذهنيات وسلوك الاصلاحيات الاسلامية والراييكاليات السياسية ووع الضمير المضطرب ويمده في الوقت نفسه بشعور الثقة المستند الى الفكرة القائلة بأن الحياة في حروبها

في إحدى مراحل التطور التاريخي العالمي. مما أدى بالضرورة إلى ألا تتحدد أفعاله بغاياته، ولا ألياتها بنتائجها. وإذا كان هذا اللاتطابق هو بمعنى ما إحدى القوى المحركة للتطور التاريخي، فإنه شكل أيضا معيارا نمونجيا أو مؤشرا متميزا في ادراك خصوصية الثقافات الكبرى.

فالأليات الكامنة في النزوع البرجوازي للأمام الأوروبية لم تكن واضحة المعالم. فهي لم ترتبط بغايات متسامية. أي أن تجليها المباشر، والذي يوحي بالعقلانية المفرطة، ما هو في الواقع سوى أثر معكوس للمادية البتذلة وأوهامها. ولهذا كان بإمكانها أن تستعمل كل الذخيرة اللامتناهية للمخيال الكاثوليكي والبروتستانتية من أجل البرهنة على أن ما تقوم به، بما في ذلك خارج نطاق وجودها «الطبيعي»، على أنه استمرارية لمعجزة المسيح. فهي أيضا تبعت ما في قبور الموتى من كنوز وتشفي الذات من أمراضها. أي أن تفترض في آلية فعلها أهدافا لا تتطابق مع غاياتها الفعلية. وعندما سيعطي هيجل في وقت لاحق لهذا المسار من خلال تأمله إياه صفة عالمية، فإنه يكون قد اقترب من حقيقة الذات. ولكنه حالما يجعله مسارا للعقل فإنه يكون قد أبعدته في متاهات الأدلجة البربرية. ففي الحالة الأولى كان سره لغور الماضي اقتحاما للمستقبل، إما في الحالة الثانية فإنه يكون قد افترض عقلا لما لا عقل له. ولهذا كان مضطرا إلى مداعبة جنونه الذاتي بخياله. أي الرؤية المغلوطة والاستعلاء الرزين المظهر والخواهي المعنى، والتأمل المفرط فيما لا قيمة له.

إن هذا الانقلاب للمعنى للرؤية العقلانية عن التاريخ ومحاولة حشره فيما ترتضيه مشاعر الجرمانية المتحدقة، كان الصيغة المناسبة للمعاناة الألمانية الباحثة عن معقولة للامعقول في واقعها آنذاك. أي للعقلانية المغلفة في قوميتها الناقصة عن الكمال. أما عقلانية المسار الواقعي لفعل التاريخ الأوروبي فقد كانت متضاربة المنزع والمحتوى. مما أعطى مظهرها مهجبتها المناسبة. وذلك لأنها أطافت في ذاتها ورع القيم المتسامية. أنها أعطت للفعل قيمة الإرادة. وربطت الأخيرة بالقوة (المادية). ولهذا كانت نتائجها مطابقة لألياتها. أي إبداع البربرية الجديدة كإحدى الصيغ الأكثر حضارة للكيونة الأوروبية الحديثة. فهي بربرية تختلف عن تنقلات العالم القديم وهجرات الجراد، كذلك التي مثلتها القبائل الجرمانية في أوروبا والمغول في آسيا. غير أنه في كلتا الحالتين، جرى تعمق الخمول التدريجي لقوام «البهيمية» من خلال اندماجهم الشامل في امتحان الثقافة والتقدم. أي العملية التي حورت غريزة الاجتياح الجماعي (القطيعي) صوب سهول العمران ودروبها. مما ألزم الروح بوعائها في البحث عن مصادر الجمال فيما وراء القوة الجسدية.

الاكتشافات. فقد كانت هي دون شك. «اكتشافات» للعوي الأوروبي وتوسيعا لمداركه. بمعنى أنها وضعت جغرافية العالم لا في جغرافيته الواقعية، بل في تصوراتها البدائية. وهو ما نعتز عليه في ثبات الوهم القائم في تسميات عديدة كهنود أمريكا وما شابه ذلك. ولكن إذا كانت هذه الاكتشافات تمتلك قيمتها في مدارج الوعي الأوروبي، بما في ذلك في مركزية تصوراتها «العالمية»، فلأنها استجابات لمساعي إبداعه الخاص. أي جرى تخصصها وتلمسها وادراكها في معترك البحث الدؤوب. وهي الصفة الملازمة لكل إبداع حي تماما بالقدر الذي عادة ما تؤدي به في بداياته إلى اطفاء ورع التواضع المعرفي.

وبما أن الأخير كان على الدوام من هواجس المفكرين الكبار، فإن الاندفاع المتحمس لـ «الاكتشافات» الجغرافية، لم يكن حبا للمعرفة ولا توسعا للمدراك أي أنه لم يكن «تقليدا» لروح الإغريق القدماء، بقدر ما أنه كان استجابة لسطوة الأوروبية الرومية، أو المادية الشرهة. مما عمق في أن واحد نفسية النفس وشهوة نوازعها المادية. وهي الصصلة التي يمكن رؤيتها ليس في أدب السياسة الأوروبية منذ مكيافيلي، وببل وفي أدبها الشعري والروائي أيضا.

لقد أدت هذه العملية في مجراها وفي حصيلتها الأولى إلى خلق الأسطورة المثيرة عن الشرق. مما ولد إلى جانب تهويل هالتها الظاهرة اغراء كوامن السطوة والاحتصاب واستثارة لعاب السرقه ومشاعر الارتباب تجاه من يقف بالضد منها. أي أنه أثقل النفس الأوروبية بخطاياها. وأثار فيها روح الغزو والاستيلاء. وذلك لأن «اكتشافات» الوعي الأوروبي الجديد للشرق استثارت فيه روح المغامرة، وتثليم معارفه الشخصية القديمة. إلا أنها خلقت في الوقت نفسه الأساس للموضوعي للاحتراس السياسي — الحضاري الجديد، الذي دفعه تطور البرجوازيات الأوروبية إلى نهايته المنطقية. التوسع العسكري والنهب الاقتصادي؛ وهي ظاهرة متميزة وفريدة في التاريخ العالمي سواء من حيث فعلها وغاياتها وألياتها ونتائجها.

فقد كان التاريخ العالمي في مساره معنى ما، احتكاما أمام مجرابة الذهبي وبالتالي فلا معنى هنا لاتهام «الأخر» وتبرير الذات في أفعالهما التاريخية. فالأخيرة هي ليست معدنا للروح الاخلاقية، ولا شمعنا للصوم. أو على الأقل، انهما اختلطا على الدوام بإبداعهما نماذج الوحدات المتناقضة باعتبارها صيرورة للحضارات ذاتها ومدنياتها وبهذا كان التوسع العسكري والنهب الاقتصادي الأوروبي، اللذين رافقا صيرورة البرجوازية نتاجا طبيعيا لغيباب التكافؤ الاجتماع — ثقافي والعلمي

الراسمال في عالميتها، وحسب السيطرة في قوميتها، أو أنها ذاتها الصيغة الجديدة لوحدة وصراع عالمية الكاثوليكية وقومية البروتستانتية. غير أن ذلك لا يستلزم القول بتطابق هذه الصيغ من حيث فاعليتها التاريخية. إنها فقط تشير إلى ما في نماذجها «المتسامية» ما هو قائم فعلا في صيرورة الوعي الأوروبي المعاصر ووحدة انتماؤه وصراعاته فيها. فقد كانت البروتستانتية ، أو بصورة أدق نماذج الإصلاح الديني في واقعيتها شكلا من أشكال تجلي الوعي القومي ونزوعه نحو التحرر من عالمية الكاثوليكية أو سيطرتها الكهنوتية الشاملة. وقد أدى ذلك بالضرورة إلى بزوغ الورع القومي على أنه نموذج حي لاستعادة الانبعاث المسيحي. حيث جرى فيه البحث عن الخلاص الحق من الشرعية المزيفة التي حاكت الكنيسة الموحدة في غفوسن قرون عديدة، «ثوبه الميلاي وكفنه الجنازي». وهو ما يفسر لحد ما سر المواجهة التي خاضت أوروبا بها صراعاتها ضد الشرق باسم المسيح، أي أنها استمدت من حوافز الكاثوليكية العالية نزوعها الوحدي - الملكي (الإمبراطوري). إلا أن تجسيدها السلطوي كان لا بد وأن يجري من خلال تنافس قومياتها الأخذ في النفور والفرقة. فقد ظلت النزعة العالية تشكل الخلفية الموضوعية لوجودها (الأمم) وصراعاتها. أما القومية الصاعدة فقد كانت الأسلوب المناسب لفعلها وعملها. أي كل ما شكل الخلفية المتصارعة والمتنافضة في الوقت نفسه لروحية، الأهم الأوروبية و«ذهنياتها». وبالتالي خلفية وأسلوب مواقفها وأحكامها وتقييمها للحضارات الأخرى وثقافتها القديمة والمعاصرة وبما أن لكل تعميم متالبه الخاصة، لهذا فمن غير الدقة القول بالتشابه والتجانس الكاملين في آراء الأوروبيين ومواقفهم وأحكامهم للثقافات الأخرى. فقد كشف تاريخ الوعي الأوروبي ومدارسه ومايزال، عن تعارض وتضاد يصل أحيانا حد القطعية فيما بين اتجاهاته بصدد تقييم ثقافته نفسها وثقافات الآخرين. غير أن هذه العملية مازالت في تناقض لم يحسم نهائيا بعد لصالح التعددية الثقافية. فقد أثار القرن التاسع عشر مسألة ما إذا كان الغرب مدينا في ثقافته الفلسفية الإغريقية للشرق أم لا، حيث حسم لصالحه. وهي اجابة عميقة المحتوى ودقيقة من حيث مكوناتها وفاعليتها الواقعية. ولكنها عوضا عن أن تثبت دعائم التعددية الثقافية، انهمكت في نسج خيالها الثقيل عن عالميتها. ولم تكن هذه الضحية المساوية للعقل والضمير بمعزل عن مكونات وعيه السياسي وروح الميكانيكية العميقة. أي كل ما رفع ويرفع عناصر القوة والتفوق والسيطرة إلى مصاف المطلق السياسي والفضيلة العملية.

وقد كانت النتيجة النهائية لهذا الواقع تقوم على تطوير

وهي النتيجة التي نعتز عليها في تنصر القبائل الجرمانية واندماجها في هياكل «دولها المقدسة»، وأسلمة المغول واندماجهم في صروح الامبراطوريات الهندية الآسيوية. أي انهما اندشرا وذابا في سيلان الثقافة القديمة. وقد كانت تلك نتيجة طبيعية، بفعل انقياسهما إلى مبادئ موجبة كبرى. ولهذا كانوا ملزمين في استمدادها من نماذج الثقافة «المقهورة». أما الاكتساح الأوروبي الحديث فانه كان في جوهره انقطاعا ونقيا كبيرا لما سبق، لأنه لم يستند إلى غريزة «الخروج» البربرية، بل إلى كبحها الذاتي. وذلك لأنها ارتكبت أساسا إلى تثوير وعيها الذاتي. أو أنها العملية التي ألهمت أهمية الرجوع الدائم للذات من خلال نفيه المستمر كاسلوب يقيني في معرفة الذات. وبما أن هذه المعرفة قد جرت من خلال تهشم وحدة الكنيسة ودماعتها العقائدية، فانه أدى بالضرورة إلى إحلال بدائل الأوروبية القومية اللادينية مما أعطى لتطورها نزوعه القومي - العلماني البرجوازي. وقد حدد ذلك بدوره أيضا نزوعها الخارجي نحو السطوة والاستغلال.

الغرب وكيثونة التحدي الشرقي - الإسلامي

لم تعد السيطرة «المدنية» الجديدة للغرب الأوروبي استعمارا بالطريقة الإغريقية ولا الرومية. لقد كان غزوها الشرق أقرب إلى البربرية المحصنة بوعيتها الذاتية الضيق. وذلك لأن حوافزها وأفعالها كانت محددة بألية الأخذ والاعتصاب والسرقة والنهب. فهي لم تعرف العطاء ولا البذل الروحي. ولهذا لم تشارك في فك إبداعها «الغريب»، لأنها لم تتو ذلك ولم تلهب هواجسها وحدانية الفكر ولا توحيدية القناة ولا شعور الواحدية الإنسانية. ولهذا لم يكن «استعمارها» سوى تخريب المكان وتوسيع زمان الصحراء الثقافية للآخرين. وبهذا المعنى لم تختلف الصيرورة الأوروبية الجديدة في الكثير من مظاهرها عما هو مميز للتاريخ البشري المنصرم في حضاراته ككل. أي استعمال القوة الداخلية وامتدادها الخارجي في شكل غزو واحتلال. إلا أن ما يميز هذه العملية الجديدة هو محوريته المركزية في السيطرة أي محاولة خلق العالم وصهره من جديد على مثالها

وقد كان لهذه العملية منطقها الخاص في الثقافة الأوروبية وواقع تطورها البرجوازي. أي أنها استندت إلى ما استقر فيها في نماذج عليها وذلك من خلال نفيها في مجرى التطور الاجتماعي - اقتصادي والفكري - الروحي والعلمي - التجريبي. بحيث استطاعت أن تستعيد في مجرى تطورها وحدة صراعاتها الأولى، أو نماذج وحدتها وتجزئتها. وبهذا المعنى كانت تمتثل لمساعي

الشرطية الثقافية للمقارنة وتحدياتها المعرفية.

فقد كانت بديهيات الثقافة الأوروبية في ابداعها الحر. ما حدد بدوره طبيعة العلاقة فيما بينها باعتبارها علاقة الأنا بذاتها. أما الصعوبة التي يمكن أن تولدها ضرورة تحديد العلاقة فيما بين البديهية في الثقافة والابداع الحر فيها. فإنها تزول حالما يجري النظر إليها في إطار الاستمرارية والانقطاع التاريخيين، أو عملية الوعي الدائم لذات. ففي هذه الأخيرة تتمركز الثوابت المتغيرة للانتمائية الثقافية، والتي شكلت كل من الروح الاغريقية - الرومية والنصرانية، والعلمية - التجريبية قواما التاريخي الكبرى. أي كل ما اسهم في خلق وعي الانتمائية الأوروبية لذاتها. وبالتالي ادراك الأنا الأوروبية كقوة قائمة بعد ذاتها

ان هذه الانتمائية جلية في التاريخ الأوروبي منذ مراحل تاريخية مبكرة. وهي انتمائية تستند الى روابط فعلية ومؤثرة في صيرورة الوعي الثقافي الأوروبي. حقيقة أن الاشكالية الوحيدة هنا هي بديهية الانتمائية الاغريقية لأوروبا. فقد كانت هذه الانتمائية نتاجا للاستتار الذاتي الأوروبي. فهي لا تمتلك من حيث وجودها التاريخي والثقافي صلة جوهرية بالنزعة الأوروبية المعاصرة. فالأخيرة تبلورت تاريخيا ونفسيا وثقافيا كوحدة متفاعلة للعناصر الرومية - النصرانية. فالاغريق لم ينهكوا في انشاء وحدة أوروبية على مثالهم ونموذجهم. بل انهكوا في تهذيبهم الذاتي المتوافق مع قوانين الفكر والجمال الاغريقين (للشرق أوسطي)، بينما افلح الروم في التوحيد الأوروبي والبحر المتوسط. أي أنهم حاولوا خلق وحدة ثقافية عالمية. وهو اثر انكسر في تغلغل النصرانية الشرقية واختراقها للغرب مما أدى الى صيرورة النزعة الأوروبية المتسامية باعتبارها وحدة ثقافية مستقلة، تجل أول ملامحها الكبرى في خوض الحروب الصليبية ضد العالم الاسلامي، وأخرها في خروجها الحديث عن عزلتها الذاتية. ولهذا فإن خروج أوروبا من «غربتها» وضعها بالضرورة أمام الشرق. أي لم يكن بإمكانها أن ترى آنذاك شيئا سواه، مما عمق وأثار انانيتها «الغربية».

وقد كانت لهذه العملية آثارها المزدوجة في تعميق حدة الخلاف والمقارنة. أي افساد الرؤية وشحن قوتها النقدية. وليس المقصود بإفساد الرؤية التاريخية هنا سوى انهارها المفاجي، بظواهر العالم الشرقي. فالنفس المنغلقة والمتطورة ثقافية في ذاتها لا يمكنها أن ترى بغير مقاييسها المعتادة ومن هنا كان لا بد للانطباعات الأولى أن تكون شرطية في شكلها

الوعي الثقافي الذاتي في بوتقة الانتصارات العسكرية والتكنولوجية. فالأخيرة كانت التجسيد المتعاضم والآلي للروح الثقافية. مما أقرى آلية التفكير بفعل استقامة الليكانيك والآلة. بحيث جعل من واقع القوة المادية أسلوب وبرهان القوة الروحية والحق. وإذا كانت هذه العملية المتناقضة قد اسهمت في تعميق عناصر العقلانية والموضوعية في الفكر وحريته، فإنها اسهمت أيضا في تلييم وحدة الحقيقة والأخلاق. أي أنها أخذت تنهك في شأمل ذاتها ووعي وجودها على أنه النموذج الوحيد الموجود. فهي تبدو كما لو أنها اختزلت العقلانية الديكارتية الى ديكرتية ثقافية متأورية. وبما أن المادة الموضوعية لتفكيرها هو وجودها الذاتي، فإن الأخير هو الوجود الحق، وهو المحك والمعيار النهائي للمكتشفات القديمة والمعاصرة.

وقد كمن في هذه العملية المتجنرة للثقافة الأوروبية وعي خصوصيتها الفريدة. وهو انجاز عميق المحتوى، بما في ذلك في إنسانيته. ولكنه يبدأ بالفلساد حالما يحاول أن يتخطى ذاته. بمعنى حالما يحاول أن يفرض مقاييسه الثقافية على أنها نماذج علمية مطلقة. وهو ما يمكن ملاحظته في قرضياته التاريخية العديدة. أي أنه يجعل من فرضياته منطقا شاملا، عادة ما يتبعض فيه تاريخ الأمم وثقافتها الى عينات جزئية في سلسلة البراهين «العقلانية» على ما في الثقافة الأوروبية من شعول في احكامها. أما في الواقع فإن هذه الفرضيات لا تكن في أغلب احكامها أكثر من أوهام رصينة. إلا أنها استطاعت في هذه الأوهام أن تخلق الوعي الراديكالي وعناصر رؤيته لكل الانساني من خلال التركيز على ما في عينات الثقافة القديمة وذراتها من «الأنا القديمة»، أو «الطفولية» للوجود الانساني.

إننا نعثر في هذا الترفع والاستعلاء عن قوة ضاغطة نحو ادراك حفریات الوجود الانساني. وهي مهمة يشترك في تأطيرها الفكري كل تيار انساني التوجه والمحتوى. ولكنه اشتراك ثقافي الصورة والمضمون. بمعنى امتلاكه خصوصية تعامله مع وجوده الذاتي في التاريخ. أما بالنسبة للثقافة الأوروبية فقد كان من الصعب عليها في بادئ الأمر أن تقرن رؤيتها للغير بمعايير الشمولية الانسانية. ولهذا كانت مضطرة، موضوعيا أيضا، الى أن تزاوّل رؤيتها «العالمية» في معاييرها. وإلى أن تعطي للأخيرة صفة العالمية. أي أن تزاوّل وهم التمدين الثقافي وهو جهد لا يقفل في الواقع إلا على اجترار بديهيات الثقافة لا ابداعها الحر. أي أن يجري بناء المواقف والاحكام خارج كيونتيتها الثقافية. بمعنى نقلها الى واقع آخر لم يتحسس معاناة الفعل التاريخي (للقيم والمواقف). وهو أسلوب يمتلك معناه وجذوره الموضوعية في

المركزية على عقول الأوروبيين فقط، بل وتمتلك مقدماتها وبنائها على الشرق أيضا. حقيقة انه لم تجر مواجهة المركزية الأوروبية بمركزية شرقية (آسيوية) لأنها لم تمتلك مقدماتها الهندسية في كل آسيوي. ومع ذلك كانت «الشرقية» في اتجاهاتها المختلفة هي الاطار والتيار الذي بلورته لغة الأوروبيات الصاعدة. وعندما تغنى رداورد كيلينغ في انشودته الشهيرة عن أن الشرق هو الشرق والغرب هو الغرب وسوف لن يلتقيا، فإنه كان يعبر في حدسه الشعري عن افتراق المصير أكثر مما يعبر عن وحدة الضمير الكامنة في صيرورة الحداثة الجديدة للشعوب والأمم. ، لقد قال هو كلمة حق أريد بها باطل !! وانشد وتغنى بما لافعني للفتني به، ولكنه عبر عن وهم العصر الكبير في فاعليته الكبيرة.

فنعندا افترض الغرب الأوروبي في وجوده ومثله قوما مطلقة لكل الانساني، فإنه لم يفهم الآخرين بمعاييرهم، بل بمعايير وعيه الثقافي الذاتي. ولهذا بدأ الشرق في نظره غريبا ومتشائما، لا معقولا وشاذا، لأنه تجسس منذ اللحظات الأولى طاقة المعارضة الخفية كقوة كامنة. فقد كان الغرب أقرب الى ادراك حقيقة الشرق في أصالته. ولكنه كان من الصعب عليه أن يتقبلها ككل. وهو أمر طبيعي، إذ ينطبق هذا بالقدر ذاته على كوامن التحدي الشرقي. فقد كان للتحدي الشرقي نراته الكامنة، ولكنها لم تع نفسها كذرات في مواجهة. أي أنها لم تتشعب بروح المركزية الذاتية. وهي صفة كان من الصعب أن تتقبلوها فيها بفعل روح العالمية الثقافية أو الدينية السائدة فيها. ولهذا كانت مواجهتها للغرب الأوروبي تقتقد الى دقة السلاح وسلاح الدقة. إلا أنها في هذه المواجهة أخذت تترك ذاتها كقوى دينية وقومية وسياسية. أنها أكرمت ذراتها في التطور كقوى مجزة من أجل اعادة لمعها في تركيبات جديدة. بمعنى أن الشرق أخذ يكتشف في هذه المواجهة ليس الآخر فحسب بل وذاته الجديدة. أي ذاته التي ابدعها عالم المواجهة والصراع والتحدي لا تطوره الثقافي.

فقد اضطر الشرق منذ اللحظات الأولى للصراع الى أن يواجه غزوا «متمدنا» وإلى أن يدرك منذ الوهلة الأولى روح الفضيحة القائمة فيه باعتباره شكلا يتعارض مع أسس مدنيته نفسها. وهو السر القسائم وراء تشبوه الفئز الأوروبي في اطروحاته واشكاليته في غاياته. لقد كشفت المدنية الأوروبية وتطور وعيها الذاتي في صراعه المريع من أجل الحرية والتقدم والاخاء والمساواة والديمقراطية والحق عن زيفها وإنانيتها وظواهريتها وماديتها البتذلة ولا عقلانيتها في التعامل مع الآخرين. فقد كانت حريتها انزلا، وعدالتها ظلما، ومساواتها

ومحتواها وذلك لأن اصطدام الغرب الأوروبي بالشرق لم يكن بسلامكان ادراكه بصيغ غير صيغ الانهيار والتعجب والاستخفاف والاستنكار، الرفض الكلي أو التقبل العاطفي. أي أنه لم يكن بإمكانه أن يبني على أسس غير أسس رد الفعل النفسي والعاطفي. ولهذا فإنه في الوقت الذي أقسد على الرؤية التاريخية مصادر ورموز استيعابها الواقعي للشرق، فإنه استثار في حدة انطباعاته الشرطية الروح النقدية، ولحد ما امكانيات تجوله في دنيا المعائب. وقد كان هذا نوعا من اغراء الذات بالذات، ولكنه كان في الوقت نفسه. من حيث محاسناته الثقافية بالنسبة للوعي الأوروبي شبيهة بـ«اكتشاف» أمريكا. أما في واقعته فقد أثر في صيرورة وحدة وخلاف الشرق والغرب. أي أنه ساهم في تكوين الملاصق الأولية للرؤية المتبايلة. وبغض النظر عن التقاليد العريقة لهذه الملاصق، إلا أنها افترحت رؤية الآخر من محتواها المنقصر بفعل الانعزال النسبي للحضارات القديمة، وبفعل بناء روحها الثقافية على أسس وميادي القومية. أي أنه لم يعط لها حتى في حالات الغزو، بعدا أكثر من شعور السيطرة والخضوع. وهي صفة لم يخل منها علما الشرق والغرب على السواء في مواجهتهما الحديثة. وبهذا المعنى كانت الوحدة أيضا هي رؤية الأبعاد التاريخية في الأنا والآخر. إلا أنها وحدة لها حساسيتها الجديدة، وذلك بفعل مدنها الخلاقات الى مداها الأقصى. لأنها ابرزت محورية التباين في صيغ الخلاصات المدركة لذاتها، والمتحركة أيضا في منظومات القيم والمفاهيم والأفعال الاستعلائية. أي كل ما تجسد في نوازع المركزية الأوروبية. وهي صفات لم يكن لها وجود فاعل في الحضارات القديمة.

فقد كانت الأخيرة ذات محورية ثقافية أو دينية - عالمية. أي أنها لم تكن قارية - جغرافية أما الخلاف الجديد فقد جرى ادراكه على أساس دمج مكونات تقتقد التجانس فيما بينها، بالشكل الذي أعطى لها صفة النقيض المستعني على ما هو حوله. أي وحدة الجغرافي - القومي - الثقافي. وأن هذه الوحدة المتشكلة تاريخيا في غضون فترة طويلة قد توجست في أوروبا بـ«مركزيتها» الأيديولوجية. ومن الممكن أن نعرش على مثالها الأولى في وحدة الثقافة الرومية - النصرانية. فقد كان لهذه الوحدة أثرها في ابداع مكونات الانتمائية المشتركة للشعوب الأوروبية. إضافة لذلك أنها خلقت المزاج المشترك في تصورات وأحكام ورموز الشعوب الأوروبية نفسها. أي أنها شكلت بفعل عضوية اندماجها في الأنا الأوروبية الحديثة إحدى مقدمات تعارض الشرق والغرب.

إن مشاعر الخلاف هذه لم تكن نتاجا لاستحواذ الأوروبية

جورا وتمدينها خلفا وديمقراطيتها استبدادا واستقلالها عبودية. بصيغة أخرى انها كشفت عن أن نموذجها المتمدن هو انانية قومية شوفينية. وبما أن هذه الصفة كانت مشتركة بين شعوب الغارة كلها ، فانها ضاقت من مركزيتها الغربية في مواجهة الشرق بالصيغة التي جعلته يبحث في ذاته عما يمكنه أن يكن بديلا لهذا الهجوم الشامل. وقد حصل هذا البديل على تعبيراته العديدة. أما في عالم الاسلام فقد اتخذ صيغته الأولى بظهور مفهوم الشرق المسلم والذي عكس في تطور مضامينه طبيعة التحولات التي جرت في العالم الأوروبي والعالم الاسلامي.

إسلام الشرق وآفاق الرؤية الحضارية للعالم العربي

إذا كان الوعي الأوروبي قد تقاسم بدرجات متباينة منذ القرن السادس عشر، الاهتمام بالشرق لاعتبارات دينية - فكرية وسياسية - اقتصادية، فإن إحدى نتائج وافرارات هذا الاهتمام في تراكم وتعمق التصورات الموضوعية عن العالم الاسلامي. وهي النتيجة التي نعتز على تجليها المباشر في ظهور شخصيات علمية كبيرة مثل ريتشارد وليمون واوربان رولان وبيار بيل وجورج ساييل، ويوهان رايكس وغيرهم. بينما تتداخل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تيارات الثقافة الغربية والمستشرقة والتي افترض وجودها وتدخلها تطور الراسمال ومصالح القوة وتوسع الثقافة (الكزوتيك الرومانسي والعلمي بالشرق). أي كل ما ساهم في نهاية المطاف أيضا بتعميق شقة الحلاف الشرقي - الغربي. وبما أن هذا الحلاف كان مبنيا في وقته على تباين مستويات القوة والتفوق المادي - الاقتصادي - العلمي والتكنولوجي والثقافي - المعرفي ، فإنه أدى بالضرورة الى تكون العناصر الجديدة لما يمكن دعوته بـ «الشرق الغربي». أي ذلك الشرق الذي جرى تصوير ملامحه في اطر وتقاليد النزعة الأوروبية المركزية. أي كل ماراتق صورها الوهمية عن الشرق بشكل عام والاسلامي بشكل خاص. ولم تكن هذه الأوهام معزولة عن انكسار تقاليد العالم الرومي - النصراني القديم ورموز وعيه الكبرى منذ الحروب الصليبية ، والتي كانت حصيلتها العامة تقوم في فضيلة الغرب ورنديلة الشرق، والغرب النصراني والشرق الاسلامي بشكل خاص. فقد كان لهذه الصورة استلابها المبطن في تاريخ الاحقاد وغفول الذاكرة ، الا أن فطحاها المباشر في عالم الاسلام قام في استئثاره ردود فطحه الباشرة واللامباشرة. أي استئثاره ما يمكن دعوته بشرقية الاسلام واسلام الشرق كدرجات متتالية في وعي الذات الروحي - الثقافي والعلمي - السياسي.

لقد كانت «شرقية الاسلام» الغربية تركيبة مغرية مثلت في سلبيتها رد فعل الانتمائية الأوروبية النصرانية. الا أنها كانت ممثلة بمعاني الاستقلالية العربية بالنسبة للعالم الاسلامي. ولهذا ليس من قبيل الصدفة أن تصبغ هذه التركيبية شعارا لوعي الذات الاسلامي الجديد. وحالما دخلت دهاليز الكينونة الجديدة للعالم الاسلامي ، فإنه كان لابد لها من أن تخضع لنفس الآلية التي خضعت لها صيرورة «الشرق الغربي»، وأن كان بصورة معاكسة. أي انها استتشرت في الشرق حماية الشرقية. وهنا ظهرت الملامح الأولى للنا الشرقية الواعية لذاتها بوصفها كيانا مستقلا ومواجه للغرب.

وإذا كانت هذه المواجهة تتمحور حول ما يمكن دعوته بالشرقية السالبة ، فإنه لا ينبغي مع ذلك النظر اليها كسلبية في محتواها التاريخي. فهي ليست فقط الدرجة المناسبة لاسلوب المواجهة الذي فرضته إحدى مراحل التاريخ العالمي فيما بين الشرق والغرب، بل ولأن صراع الشرق والغرب قد تحول الى اسلوب جديد في مخاض الحضارة العالمية المتوحدة. أي انه كان لابد لها من أن تمر في مخاض التجربة القاسية للاتهام والاثام المتبادل ، للصراع والعداء باعتبارها دروبا في وعي الذات. وهو ما يمكننا العثور عليه في آراء رواد الفكر الاسلامي (الاصلاحي) ككل. حيث تظهر بجلاء ملامح الصراع المتزايد بين الشرقية والغربية فقد كان الافغاني ، على سبيل المثال في كتاباته الأولى ممثلا للجامعة الشرقية أكثر منه ممثلا للجامعة الاسلامية. وهو ما يفسر لحد ما سبب بقائها في آرائه ومواقفه حتى آخر كتاباته. رغم انها أخذت تتلاشى الى الدرجة التي يصعب فرزها بمنظومة أو مفاهيم مستقلة قائمة بحد ذاتها. وليس ذلك في الواقع سوى انكسار لطبيعة التحولات التي تعرض لها فكرة الشرقية والاسلامية في منظومة الاسلامية وممارساتها الراديكالية ومشروعها النهضوي الاسلامي. فعندما يناقش الافغاني قضايا الاصالاة والتقليد ، فإنه عادة ما يردد الفكرة القاطنة بأن الوطاة الأشد على الشرق تقوم في تقليده للغرب. ولهذا شدد على الامم الشرقية في حاجة الى تقوية المناعة الذاتية امام الهجوم الغربي.

لقد كانت مواقف الافغاني هذه نتاجا لاستيعابه واقع المسألة الشرقية آنذاك. لهذا لم ينظر الى هذه المسألة، حالما تطرق اليها نظرت الى قضية سياسية أو عسكرية خالصة، ولم ينظر اليها باعتباريات تتعدى حوافز القوى القائمة في عصره. فقد كان أدري بواطن عدم التكافؤ. ولهذا لم يتحدث في هذا المجال عن مقارنة بين الرجل المريض والرجل السليم، ولا عن العثمانية المتدهورة والأوروبية المساعدة، بل حاول اختصارها

حسب عبارته، فيما أسماه بـ«معترك الغربى الشرقى». أى إذا كان الغرب قد تدرع بالنصرانية، فإن ذلك لم يكن فى الواقع سوى ذريعة وواجهة لا غير. فالمسألة الشرقية، كما فهمها الأفغانى، هى مسألة الضعف والقوة. أما مهمة وأسلوب حلها الأمثل فقد وجده فى الإسلام. وفى هذا نستطيع رؤية تحول المفاهيم والأحكام والمواقف عن عموم الشرق الى خصوصه. أى من شرقية الشرق الى شرقية الإسلام الى اسلام الشرق.

لقد عكست هذه الثلاثية فى صيغتها المجردة التطور التاريخى والواقعى لوعى الذات الشرقى - الإسلامى. فقد كانت شرقية الشرق الرد المباشر على غربية الغرب. وهى الصيغة التى نعتز عليها بهذا القدر أو ذاك من الوضوح عند المفكرين المسلمين للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فعندما يحدد الأفغانى صفات الغرب، فإننا نعتز فيها على ادراك جلي لغايات الغرب الإنسانية تجاه الشرق من جهة، وعدم تكافؤ القوى فيما بين الطرفين من جهة أخرى. فهو يشير الى أن الغرب لا يقدم للشرق إصلاح سير وسيرة على العكس! أنه يشجع التخلف والجمود. بل لا تطرق دولة غربية دولة شرقية الا وتكون حجتها حفظ حقوق الحاكم وإخماد فتنة أو حماية المسيحيين والأقليات أو حقوق الأجانب أو حرية الشعب وتعليمه أصول الاستقلال. أما الغربى فإنه حلالاً يرى بلدان الشرق، فإنه يفكر بالشكل التنالى شعب جاهل وأراض خصبة ومعادن كثيرة ومشاريح كبيرة وهواء معتدل، إذن نحن أولى به! ولم يبين الأفغانى هذه الأحكام على أنها فرضيات ممكنة بل على ما أنه نظر إليها كواقع فعلى. فقد عاش هو حيثيات وقائع الصيغ الأولى للشرقية الإسلامية التى ساهم فى رسم سلامتها الراديكالية الفعالة. أى أنه ضمنها طرق الهجوم والدفاع والسلب والإيجاب المستندين الى محاولات فهم الواقع الجديد. فالأفغانى كان أبعد من أن يصاب بشعور الخيبة أمام حاضره وأعلى من أن ينحدر الى درك الرومانسية المبتذلة بتمجيد الماضي. وقد انقذ ذلك وقفه الانتقادي من فساد تغلف بالماضى. فالآخر لم يعم رؤيته الواقعية للأمور. على العكس! ولهذا أسهم أيضاً فى شحذ رؤيته وأحكامه المكونة للشرقية الإسلامية. ففي تقييماته للغرب لا نعتز على غيبه أياه بفعل عدوانه وسطوته ونهب للشرق. بل يمكن القول، بأن كتابات الأفغانى تتضمن فى أغلب عناصرها الانتقادية احتراماً عميقاً لإنجازات الغرب العلمى والعلمية. ولهذا طالب بالتعلم منه والاستفادة منها. إلا أنه وضع هذا التعلم فى شروط الإفادة لا التقليد. بمعنى أنه طالب بالبقاء فى حيز الأصالة باعتبارها الشرط الجوهرى لكل تطور حقيقى

وقد قدم الأفغانى مثال اليابان آنذاك على أنه نموذج يمكن من خلاله شحذ هممة المسلمين. أنه أراد القول بأن الشرق يمكنه رغم تخلفه المعاصر أن ينافس ويتفوق على الغرب فى مجال

إنجازاته العلمية. ومن الممكن القول بأن مثال الأفغانى يبدو الآن أكثر وضوحاً وجلاءً منه قبل قرن من الزمن بمعنى دقة حكمه على ضرورة التعلم وأمكانيات التفوق. أما أصالة فكرته العميقة فإنها تقوم فى محاولته التركيز على مثال اليابان على فكرة الأصالة الثقافية والتطور العلمى التكنولوجى. وقد شكل مثال اليابان بالنسبة له، أن أمكن القول، مرحلة انتقالية من شرقية الشرق الى الشرقية الإسلامية. وذلك لأن الأفغانى أدرك من غيره آنذاك بخصوصية الأصالة الثقافية للعالم الإسلامى. فقد كان هو شديد الإدراك للأثر الثقافى الكبير الذى تركه المسلمون على تطور الحياة والتهنئة الكبرى فى أوروبا قبل قرون مضت. وبالتالى، فإن استعادة هذه النهضة بالنسبة للعالم الإسلامى ممكنة ولكن من خلال اتقان أساليب تطوره المعاصرة. فالطور لا يرتفع بين دون آخر، ولا يشعب بين آخر. وإن مثال اليابان يبرهن ليس فقط على إمكانية منافسة الغرب من جانب الشرق، بل وإمكانية التفوق عليه دون التدين بدین ما أيضاً. وأن الشرط الوحيد لذلك، حسب نظر الأفغانى، هو شرط الأصالة الثقافية. ولهذا أكد على أن اليابان استطاعت أن تبرز أقرانها حتى فى عدم تدینها، لأنها بقيت أصيلة. وبغض النظر عن الملباسات الكثيرة المتعلقة بدین دون آخر، فإن ما هو جوهرى فى آراء الأفغانى بالنسبة للعالم الإسلامى آنذاك يقوم فى وضعه هممة تعلمه من الآخرين ورغبها الى صفاء الضرورة، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بالهوية الثقافية. وبما أن هذه الهوية لم تكن معزولة ولا يمكن عزلها عن الإسلام، فإنه حاول أن يجد فى هذه الشرقية - الإسلامية القوة التى يمكنها أن تشكل روح الاندفاع الجديدة للنهوض والتقدم. وبهذا المنحى يتبنى النظر الى مقارناته العديدة التى يقدمها عن الإنسان الشرقى والإنسان الغربى، عن الغربى النصرانى والشرقى المسلم. فعندما يقارن على سبيل المثال، الانجليزى العربى، فإنه يعتبر الانجليزى قليل الذكاء عظيم الثبات، كثير الطمع، عنود وجسور ومتكبر، أما العربى فإنه يتصف بما يقابلها من الصفات. أى كثرى الذكاء، عديم الثبات، تنوع وجزوع وقليل الصبر ومتواضع. وبغض النظر عما فى هذه المقارنة من خلل يصعب تلافیه، إلا أنها تتضمن اشارات واقعية وجوافز للبدائل العملية. ولهذا السبب ركز الأفغانى على الصفات العملية - الفعلية فى مقارناته كالثبات والطمع والصبر وما يقابلها من الصفات. فالأفغانى يدرك دون شك، الطابع المكتسب لهذه الصفات. أى أنه يدرك الخلط الممكن فى هذه المقارنة فى حالة أخذها كما هى بصورة مستقلة عن تاريخيتها الملوثة وغاياتها النهائية. وذلك لأن صفات الأمم عرضة للتغير والتبدل كنواتها. وإذا كان من الممكن الحديث عن صفات أخلاقية - نفسية - قومية فإن ذلك لا يتعدى حدود شروطها الإجتماعية - ثقافية - التاريخية باعتبارها قيماً سائدة. وقد أصاب الأفغانى فى مقارنته هذه وفى محاولته تأسيسها

في نتائجها، والتي يمكن أن تعارض منطلقاته الإسلامية ذاتها. فهو يؤكد على أن تطور الغرب ونهوضه ليس نتاجا للتزامه بالنصرانية والدين. على العكس، ولم ير في ذلك الخروج من الدين فضيلة بقدر ما أنه وجد في نموذج الأوروبي شيئا - ما طبيعيا ولحد ما ضروريا باعتباره رجوعا للذات ومصادرها الأولى. ولهذا اعتقد بأن سبب صعود النصراني الأوروبيين يقوم في استعادتهم لعاداتهم وتقاليدهم القديمة. أي تقاليد ما قبل النصرانية (اليونانية الرومية). إذ لم تكن النصرانية بالنسبة لهم، حسب تصور الأفغاني، الا كالوشى والطراز على الظاهر. بمعنى أن رجوعهم الى مصادره (اليونانية - الرومية) هو الذي أدى الى نجاحهم. وهي المقدمة التي حاول من خلالها بناء استنتاجه المائل والقائل بأن الرجوع الى مصادر المسلمين الأولى، هو الذي يشكل أساس نهضتهم الحية وان مصادر قوة المسلمين وتقدمهم وازدهارهم هو الاسلام لأنه لا تاريخ لديهم سواء.

لكن اذا كانت هذه الفكرة هي النتيجة التي يفترضها تطور منطق الموازنة بين الشرق والغرب والنصرانية والاسلام، فإن أساسها الذاتي يقوم في الكيفية التي انكسر بها وعي ضرورية النهوض في مواجهة الغرب بالاستناد الى الأصالة والارتباط الوجداني العميق بالتراث الخاص. انها تستند الى ادراك عميق بأنه لا يمكن للثقافة والحضارة أن يتطورا بسلامة دون الاستناد الى قواهما الخاصة. فهما يشبهان الكائن الحي. بمعنى أن وضعهما في قالب غريب سوف يؤدي بالضرورة اما الى تشويههما او موتهما الطبيعي. فبالاذا كان التطور الأوروبي يستند في احدى مقدماته الأولية الكبرى الى حركة النهضة وإعادة الاهتمام بالقضايا الدنيوية عند شعرائه الكبار أمثال دانتي وبوكاشيو وبترارك، فإن الثقافة الإسلامية مليئة بمئات الشعراء العظام الذينيين. وإذا كانت النزعة الانسانية تمثل اعادة الاعتبار للإنسان من خلال انتزاعه عن سيطرة الكنيسة، فإن العالم الاسلامي لم يعان من عقدة مؤسمة كهذه. أما الإصلاح الديني فلم يكن بإمكانه أن يكون لورثيا أو كالفنيا. والقضية هنا ليست فقط في ان الاسلام لا يعرف كنيسة أو كيانا ما مقدسا وسبيل بين الله والانسان، بل ولأنه امتلك تقاليده العريقة في تباين فرقه ومذاهب وحق الاجتهاد فيه. ولهذا فإن الإصلاح كان يستلزم أولا وقبل كل شيء ازالة ثقل الانحطاط الثقافي والاستبدادية الشرقية (التركية - العثمانية) الجاثمة على عقل وضمر العالم الاسلامي من خلال الرجوع الى مآداه الأفغاني بالسلام الحق والحقيقة.

وعند هذا الحد يكون الأفغاني قد مثل الحركة الواقعية في انتقال عناصر «الشرقية الإسلامية» الى صياغة المبادئ الجديدة لاسلام الشرق أو اسلام الدعوة الجديدة أو الاسلام السياسي.

النظري - التاريخي عندما رجع الى الفكران للبرهنة على أن تشديده على الصبر وضرورة الصبر، وأن الصبر هو مفتاح الأمور العسيرة، وأن الفوز للصابرين، ليس الا رد فعل على عدم تمييز العرب الجاهلين بالصبر. وهي ملاحظة دقيقة من حيث قيمتها الاجتماعية - سياسية. بمعنى أن الأفغاني أراد أن يثير من خلال ذلك حفيظة الفعالية الكامنة في الذات العربية الإسلامية. أي أنه أراد التعبير عما يمكن دعوته بالهمة الشرقية واستنارتها في مواجهة الغرب المعتمد، باعتبار أن ما يميز الآخر ليس سوى صفات يمكن اكتسابها، أو الصفات العملية المرتكزة الى الفعل السذوب والصبور. ولكن اذا كانت هذه المقارنة واشباهها تركز الى تمحيص مكونات القوى القائمة وراء المسألة الشرقية، من أجل استثارة الهمة الشرقية، فإن مقارنة الغرب النصراني بالشرق - المسلم، أدت في نتائجها الى صياغة الأسس الجديدة لما يمكن دعوته بالسلام الشرق. ففي معرض مقارنته النصراني بالمسلمين، يشير الأفغاني الى أن القاشين بالنصرانية يستحرون الدين لأجل الدنيا، بينما العاملون بالاسلامية يستحرون الدنيا لأجل الدين. والنصراني يصنون أمر دنياهم وما تتطلبه مظاهر الحياة بينما لا يعمل المسلمون بأحكام الاسلام فيضرون الدين والدنيا والنصرانية تدعو للمسألة وعدم التدخل في السياسة وترك أموال فيصير لقصير عرك المنازعات الشخصية والقومية والدينية. الا أن أعمالهم تترك لذلك. بمعنى لا تخضع لمبادئ النصرانية وتعاليمها ولا التمسك بها بينما من يقرأ القرآن ويعرف تاريخه يدرك حقيقة دعوته لاستعمال القوة في الحق والجهاد. بينما نرى أعمال المسلمين على عكس ما يدعو القرآن اليه، خاملة خنوعة غير متمسكة بما يدعو القرآن اليه من القول والعمل فالنصراني تبدو هنا، كما يقول الأفغاني، كما لو أنها تأخذ بالعقد القديم بينما المسلمون كما لو أنهم يأخذون بالعهد الجديد.

إن هذه المقارنة التي يوردها الأفغاني تنصب كلها في إطار إبراز طبيعة الخلاف والتباين بين العالم الغربي - النصراني - والشرقي - الإسلامي، من أجل استثناهم همة المسلمين في عالم التحدي الجديد. الا أنه لا يضع هذه القضية في إطار المواجهة المباشرة بقدر ما أنه أراد أن يكشف من خلالها واقع الخلف الشرقي - الاسلامي وعوامل نهضته الممكنة. فقد كانت نظراته في أعماقها مواجهة تاريخية - فكرية - سياسية - ثقافية للذات أكثر مما هي مقارنة غربية - شرقية أو نصرانية - اسلامية. الا أنها مهدت الطريق أمام صياغة جديدة للشرقية الإسلامية في مواجهة ذاتها أكثر مما في مواجهة الغرب. ومن هنا سائرته الفكرية العميقة. لقد أراد الأفغاني البحث عن سبب تطور الغرب الأوروبي فوجده في خروجه من نصرتيته. غير أنه لم يبحث في ذلك عن نقص في النصرانية، بقدر ما أنه صور الواقع بما في ذلك

رؤية مغايرة هي أقرب الى السلفية اللاعقلانية ، رغم حوافزها الصارمة في استعادة عزة وهيبة الشعوب المسلمة. وهي نظرة لا تخلو في نفسياتها من أمية الاسلام ، الا أنها تعبر في واقعيتها التاريخية عن عدم اكتمال الوعي الاجتماعي - سياسي بأهمية القومية المعاصرة. أي أنه جرى تقليب الديني على السياسي في النظر الى ظاهرة اختلاف الناس في الاقوام والأسم في فهمها الاسلامي في يوم ما، أو كما هي مسطرة في القرآن نفسه. بمعنى أنه جرى النظر الى الفقرة القومية بمنظار الوجدانية اللاهوتية. وهي أمور من الصعب التوفيق بينها في مضمار السياسة والتاريخ، لأنها من عوالم مختلفة. وليس الا السلفية اللاعقلانية هي التي بإمكانها ابتداء مثل الوحدة الممكنة في مقيلتها على أنها البديل الأفضل لما هو موجود. وبهذا كانت دعوة البنا هي محاولة لخلق القوة الجديدة لعالم الاسلام في مواجهة «الغرب الملدع». الحوافز التي نطرح عليها فيما وراء هذه المقارنة المباشرة. فقد طالب البنا باستكمال هذه المقارنة من خلال رفع خلاف الشرق والغرب الى ذروته القصوى. وذلك بتطبيق ما يمكن دعوته بالبديل النوعي لهذه العلاقة . أي السعي لبلوغ سيطرة الاسلام والمسلمين لا الغرب. وذلك تجسيدا لما دعاه البنا بمدينة الاسلام لا مدينة المادة. وهي المدنية التي يتحول بها المسلمون الى أوصياء على البشرية بالقرآن ، لأنه كتاب الخضوع لله لا للقوة الشاسمة. ولم يجد البنا في ذلك سوى التحدي الضروري للدورة التي يفصح التاريخ عنها باعتبارها شرطا لازما لوجوده واستمراره الحق. وقد كتب بهذا الصدد قائلا «كانت قيادة الدنيا في وقت ما شرقية ثم صارت بعد ظهور اليونان والرومان غربية. ثم نقلتها النوبات الموسوية والعيسوية والحمدية الى الشرق مرة ثانية. ثم غفا الشرق. ثم نهض الغرب نهضته الحديثة. وما هو الغرب يظلم ويجور ويظلم ويتخطى. فلم يبق الا أن نعتد به يد شرقية قوية يظلمها لواء الحق وتخفق على رأسها راية القرآن».

واذا كانت هذه النظرات تعكس في ملامحها وسيكولوجيتها حوافز لمواجهة أو التحدي ، فإنها تعبر في موضوعيتها السياسية والثقافية عن نزوع الاسلام للتعبير عن مصالح الشرق. أي تحوله واتخاذها صيغة «اسلام الشرق». فقد أخذ هذا الاسلام يتحول الى المقدمة الايديولوجية والملاذ الضروري لأحد بدائل الانبعاث الحضاري لعالم الاسلام. أي أنه تحول الى «مشكاة» الواجهة الثقافية للغرب من خلال اسهامه في استئسار وبلورة معالم واتجاهية الحركات الاجتماعية - سياسية الاسلامية وبلورة صياغاتها المتعددة ليبحث «اسلام الحق». مما أعطى للاسلام أهمية استثنائية في الوعي السياسي لحركاته المعاصرة ككل. لقد أدى كل ذلك الى بلورة للقطعات الخفية لما يمكن دعوته بالمركزية الاسلامية في الوعي الاجتماعي - سياسي والثقافي العربي.

وليس من قبيل الصدفة أن يوجه المفكرون الكبار للحركة الاسلامية السياسية جل اهتمامهم من أجل اقامة البديل السياسي كقائمة ضرورية للتطور الثقافي. فقد كان نشاط الافغاني الناضج هو نشاط الاسلام السياسي. وكتابات الكواكبي هي مناهضة للاستبداد وبديل الاسلامي. بصيغة أخرى، لننا نقف أمام العناصر الجديدة التي شكلت أساس ومنطق البناء اللاحق لاسلام الشرق في تجلياته العديدة. أي ظهور الاسلام وبيروزه كقوة سياسية - ثقافية مستقلة تأخذ على عاتقها مهمة بناء الكيان الشرقي على أسس اسلامية. ولعل الحركات الاسلامية الكبرى وبالأخص حركة الإخوان المسلمين هي أحد التيارات الفعالة الأولى في هذا الاتجاه.

فإذا كانت كتابات حسن البنا الأولى تتضمن بصورة مفوشة وعامة وحدة الشرقي - الاسلامي في تكرارها الدائم لمجاعة «نحن الشرقيين» و«الشعوب الشرقية» والتي تطابق في مضمونها «نحن المسلمين» و«الشعوب المسلمة» فإنه يؤكد لاحقا على أن الانتماء الاسلامي الحق لا يمكن حصره في إطار الوطنية والقومية . فالشعوب الشرقية، حسب نظر حسن البنا، هي شعوب مسلمة وان ما في الاسلام ارقى وأزكى لها. وقد كانت هذه الآراء في اتجاهيتها تنصب في اتجاه المعارضة لقوة الغرب المفرضة على عالم الاسلام أو كما دعاهما حسن البنا في عبارة إساءة الغرب للشعوب المسلمة والنيل من عزتها وكرامتها وتراثها. ولهذا صاغ مهمة التخلص مما اسماه بـ«الشر الغربي» الذي فرض عليها فرضا، غير أن هذه المهمة لم تكن رد فعل مباشر لعوامل القوة، رغم أنها تتضمنها بصورة مبطة. فقد جرت محاولة وضع البديل لعلاقة الشرق (المسلم) بالغرب (النصراني) من خلال صياغة صورة مقارنة لهما في ميادين متنافرة ظاهريا. ولكنها مترابطة في هاجسها «القومي». فنعندما يقارن ما يدعوه بالأوروبي والمسلم، فإنه يشير الى أن الأوروبي يسعى للحرية الوطنية وحدودها الجغرافية. أما المسلم فإن في عقه أمانة هي هداية البشر بنور الاسلام. وأن الأوروبي يسعى للسيطرة المادية، بينما المسلم يسعى لرفع نور الاسلام لا ابتغاء جاه ولا سلطان. والأوروبي يدعو للعمل من أجل استبعاد الغير، بينما يدعو المسلم ويعمل للخضوع لله. وأن الأوروبي يدعو للفرقة القومية وفضيلتها بينما يدعو المسلم لوطن اسلامي على بقاع الأرض. فالقومية بالنسبة للأوروبي مثل أعلى بينما هي للسلم وهم. أن هذه المقارنة تعكس دون شك، فعالية العصر السياسي وقوته القاتل فيها. بمعنى أنها ليست نتاجا لهوس المقارنة، وهي شأن ما في آراء الافغاني، تعكس شموخا معنويا في تجاوز الضعف والوهن الاسلامي الواقعي. ولكنها اذا كانت في آراء الافغاني تعكس توجهها عمليا أقرب الى العقلانية القومية في انتمائها الأصلية كمشروع مثالي لحد - ما، فإن حدودها الاسلامية الصارمة في آراء البنا تعكس

رواية التبر

رأس مال الصحراء الرمزي

سعيد الغانمي *

يقول المفكر الفرنسي كلود ليفي - شتراوس : « أن وجود الأشياء المقدسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنها لو انتزعت من أماكنها، حتى لو فكريا، لتدمر نظام العالم بكامله. لذلك فالأشياء المقدسة تسهم في إبقاء العالم على نظامه، باحتلالها المواضع التي وضعت فيها»^(١).
هل للمقدس قيمة مطلقة في ذاته لدى المجتمعات كلها وفي الأزمنة جميعا؟ وهل يمكن له أن يوجد بلا مدنس؟ وهل هو رأس مال رمزي أم اقتصادي؟ وكيف يمكن للمقدس أن يترجم الى عمل سردي؟

رأس مال المجتمع المدني، فإن القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي. وهذا بالضبط هو موضوع رواية «التبر»^(٢) للروائي العربي الليبي إبراهيم الكوني.

لكي يشفى الأبلق، جمل أوخيد القريد الذي تأخى معه، من الجرب الذي أصيب به نتيجة غاراته على إحدى النياق، ينصحه الشيخ موسى بأن يطعمه من نبتة «أسپاره» الخرافية. تنجح المحاولة، لكن نجاحها لا يكتمل إلا بخضاء الأبلق. وحين يفكر أوخيد بالاقتران من امرأة غريبة عن قبيلته، يطرده أبوه. فينزل إلى الواحة. هناك تدعم المجاعة أهل الواحة، فيضطر أوخيد إلى رهن الأبلق عند قريب زوجته ليتمكن من توفير لقمة الكفاف لزوجته وطفله. لكن الجمل لا يحتمل، ويكرر محاولة الهرب والرجوع إليه. ويشترط عليه «دودو» لكي يعيد له الأبلق، أن يطلق زوجته ويتزوجها هو. في البداية يرفض، لكنه لا يتأخر كثيرا في القبول. يصر عليه «دودو» بقبول حنفة من التبر. فيشيع أنه

يعيش المجتمع الصحراوي بطبيعته على تجربة الحدود القصوى، فهو مجتمع موجود في مكان متبسط، وفي زمان دائري يعيد انتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت، ولا وقت له للانشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية إلى الحاجات الكمالية. أي تغيير في حاجاته وتجاوز لها باتجاه الكمالي يعني تغيير تركيبته وبنيتها بكاملها، يعني تهديد وجوده كمجتمع صحراوي^(٣). .. وتتمثل أقصى حالات الرفاه والكمال في العثور على الذهب. أن استعمال الذهب في الصحراء يعني القضاء عليها كصحراء، وتهديدها بوجود «مصرف» فيها هو أعلى صور الحضارة وال عمران. ولا خيار أمامها إلا أن تطرد الذهب من الاستعمال، حاكمة عليه بالنداسة، ومحيطه قيمها الرمزية القابلة له بالقداسة. فإذا كان الذهب

* كاتب وناقد من العراق.

المنتهي — الترافس — التيجانية — أيموهاغ — بلاد السحرة — تايبت .. الخ. إضافة إلى بعض الأفكار والعادات لدى القبائل في الصحراء الليبية. ومن الواضح أن جميع هذه الهوامش تنتمي للروائي، الذي يعرف جهلنا بها، لا للراوي المتشبع بها لا شعورياً، وإلا لكان مؤرخاً ومختصاً بالأنثروبولوجيا الثقافية، وهذا شيء يقع خارج اهتمامه دون شك.

الروائي شخصية فعلية، أما الراوي فنشخصية سردية لا وجود لها إلا في الرواية. في البداية يشعر القارئ بأن الأحداث تتصله بعد أن تمر بعدسة أوكسيد، أي أن الأحداث تتصله كما يراها أوكسيد. لكن استعمال ضمير الغائب، لا المتكلم، يدل على شيء آخر. وإذا استعدينا التمييز السابق بين الصوت والرؤية، قلنا أنها تصلنا برؤية أوكسيد، ولكن بكلام الراوي. إذن ضمير الغائب هنا يشير إلى لغة الراوي ومنظور البطل. حين يرصد أوكسيد، مثلاً، جملة يكون الوصف خارجياً. انه يلاحظ بعينه ما يقرأ عليه من تفيرات:

«اختلفت البقع البديعة من الجسد الرمادي. اختلقت النظرة الزكية في العينين الساحرتين . القوام الرشيق المشوق تحول إلى هيكل أسود مترهل مبغع بالظلمة. خيال شاحب وباش. لكان آخر. سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخرى مختلفة. المرض يصنع ذلك مع الناس أيضاً. المرض الطويل يفعل ذلك» (ص ٢٥).

المتكلم هنا هو الراوي، ولكن الأفكار لأكسيد. وهذا شيء سيحافظ عليه الراوي، ولن يخرقه إلا في حالاته.

الأولى، هي المعلومات التي يجدها أوكسيد نفسه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي سيتعرض لها أوكسيد، ليكون الأبلق بديله، وهو دون شك حيوان «أعجم».

فيما يخص المعلومات التي لم يكن أوكسيد يعلم بها ونذكرها الراوي، نقرأ على سبيل المثال القطع الآتي

«سافر إلى العمادة الغربية. توجه إلى النصب الوثني القديم القائم بين الجبلين. ولم يكن يعلم أنه لو تأخر في سفره أياماً أخرى لنجح الوالد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يخطط لإنهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجرب» (ص ٢٧).

يتزوج في هذا القطع منظوران : منظور لمراقبة أوكسيد ومرافقته في سفره إلى النصب الوثني، ومنظور آخر يعلم دخيلة الوالد في مكان آخر، وما يخطط للقيام به في زمان آخر في الجملتين الأوليين يصف الراوي أوكسيد من الخارج، وفي الجملة التالية لهما يستبطن وعي أبيه من الداخل. وهذا شيء يجعله أوكسيد نفسه بدلالة العبارة «لم يكن يعلم...»، الراوي

بأع زوجته وابنه مقابل الذهب. وحين تصل الأشعة إليه في معزله، يهبط إلى الواحة، في يوم عرس «دودو» من زوجته، ويجده يستحم في البئر. يقتله وينثر عليه التبر الذي أعطاه إياه. وكان عليه أن يفارق الجميل لينجو من أتباع «دودو» الذين بدأوا بمطاردته. يهرع إلى الجبل، يحتمي به، لكن الغرباء أقدر على إخراجه منه بتعذيب الأبلق. ينزل لهم، فيقتلونه بربطه بين جملتين يسيران بطريقين متعاكسين.

سنحاول في الصفحات الآتية أن نتفحص صياغة وجهة النظر في الرواية، ثم نتلمس الفواصل الأساسية فيها، أي أننا سننتقل من التحليل إلى التاليف.

صياغة وجهة النظر

أول عمل منهجي أهتم بوجهة النظر في الرواية هو كتاب «صناعة الرواية»^(١) ليرسي لوبوك، الذي استخلص من دراسة لأعمال هنري جيمز «أنه وجهة النظر هي التي تحكم بقضية المنهج الدقيقة، أي قضية وضع الراوي من القصة، فهو يرويها كما يراها «هو» في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي ليستمع». وحين درس الناقد الروسي بويريس أوسينسكي قضية وجهة النظر، وجد أن هناك مداخل كثيرة لها، لأنها تتعلق بالنظرة «التي يتبناها المؤلف حين يقيم ويدرك أيديولوجيا العالم الذي يصفه، وقد تكون وجهة النظر هذه خفية أو معترفاً بها صراحة، قد تنتمي للمؤلف، أو تكون النظام المعياري للراوي بوصفه شخصية مستقلة عن المؤلف»^(٢). ويختار أوسينسكي أن يقسم وجهة النظر إلى مستويات أربعة هي: وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي، ووجهة النظر على المستوى التعبيري، ووجهة النظر على المستوى الزماني - المكاني، ووجهة النظر على المستوى النفسي. بينما يرى ناقد آخر، جامعاً بين تصور أوسينسكي وجيمز جينيت أن وجهة النظر تتعلق بالتأثير، أي علاقة الكلام بالفكر وتمثله لدى الراوي^(٣). ويستند هذا التصور إلى تمييز جرار جينيت بين الرؤية والصوت، فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخيلي، فإن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي، فقد يرى الراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشاها القص الذاتي»^(٤).

سنحتاج هذا التمييز بين «الصوت» و«الرؤية» في وجهة النظر لمعرفة من يروي الأحداث. بالطبع هناك الروائي، الذي نشعر بوجوده خارج الرواية في الفتحات وعلى الهامش، لنشر لنا نحن القراء ما يعنيه الراوي بكلمة أو فكرة. هكذا يشر لنا معاني الكلمات الغامضة بعد أن يذيلها بعلامة نجمة (*) من مثل : البرزخ — أسيار — أير — سدره

اذن يستطيع التنقل من منظور الى آخر في كل مرة، ولذلك ، فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقليدي العليم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية. غير أن أوخيد ليس الشخصية الرئيسية الوحيدة، بل هناك الابلق. وهو حيوان أعجم لا يتكلم، فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتقنها الحيوان هي «أو - ع - ع - ع...» وهي كلمة بلا لغة ، وصوت لا معنى له ، لكنها قادرة على إيصال معاني اللغة كلها

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد . أو - ع - ع - ع...» (ص ١٤).

«يجيبه في ندم : أو - ع - ع - ع...» (ص ٢٢).
«في بعض الأحيان يشتكي في بؤس : أو - ع - ع - ع...» (ص ٢٦).

«بلغ القلعة ورفض الاقتراح آ - ع - ع...» (ص ٩١).
«لحظتها سمع العواء الاليسم : آ - آ - آ - ع - ع - ع...» (ص ١١١).

«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته : آ - آ - آ - ع - ع - ع...» (ص ١٥٧).
«عادت الاستغاثات تشق سكون الصمراء : آ - آ - آ - ع - ع - ع...» (ص ١٥٨).

هكذا تكتسب هذه الكلمة اليتيمة التي لا معنى لها في كل مرة معنى جديداً، فهي شكوى وقبول واحتجاج وندم ، استغاثة... إلخ. الاتصال هنا ليس من خلال اللغة، بل من خلال استبطان «وعى» الحيوان. صحيح أنه حيوان أخرس لا صوت له : مشهور وهو يتكلم. ليس عدلاً أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم. ألمه فظيع. والما صرخه (ص ٣٦). الابلق في رأي أوخيد أخرس ولكنه عاقل، بلا صوت ولكنه ذو رؤية وبنوع من الرؤية الصوفية أو المشاركة الاحيائية يتاح للراوي أن يستغل هذا «التماهي» بين أوخيد وحيوانه الأخرس ، ليرجم هذه الكلمة اللالغوية الى لغة يعبره فيها منظور.

وبعد أن يتناول الابلق عشبة «اسيار» ويمضغها سيمر البطلان بتجربة فريدة من نوعها. سيجن الجمل ويقطع الابدان والوهاد والوديان، ويتعلق به أوخيد مستميتاً حتى لا يضيعه، مما يؤدي به الى حالات متكررة من فقدان الوعي. في هذه التجربة سيمر الجمل أولاً بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى أوخيد محتفظاً بوعيه. وبعد ذلك مباشرة حين يصحو الجمل ويسترد وعيه أو «عقله»، يأتي دور أوخيد ليغيب عن الوعي. يوجد إذن تناوب واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل أوخيد صاحباً، ثم يغيب أوخيد عن الوعي حين يصحو الجمل.

كلاهما اذن بحاجة الى الآخر أوخيد بحاجة الى الابلق ليحفظ برؤيته، والابلق بحاجة الى أوخيد ليعبره صوته. ولأن الراوي يعرف أن الجمل أخرس، فإنه يريد أن يبقى على وعي أوخيد مهما كان الثمن.

«استرد وعيه ، فحرك رجليه...» (ص ٤٠).
«نام كأنه قدد الوعي ، برغم أنه يعرف الآن انه لم يفقد الوعي» (ص ٤٥).

«غابت عيناه في الأفق الأبدى...» (ص ٤٧).
«وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغيب...» (ص ٢٩).

في كل هذه الأمثلة يصر الراوي على إبقاء أوخيد محتفظاً بوعيه، حتى لا ينقطع السرد. ففي فترات فقدان الوعي المتناوبة بينهما إما أن يسكت البطلان في وقت واحد، فينقطع السرد ، أو يظل أحدهما صاحباً ليتبنى صوت الآخر ورؤيته للأحداث . ولا يبرجد خيار آخر. وبما أن الجمل أخرس وبلا صوت، فهو بحاجة الى وعي أوخيد، لانه يستطيع أن ينوب عنه في سرد الأحداث . ولعل مما له دلالة في هذا السياق أن أغلب فصول الرواية الخاصة بسرد وقائع هذه التجربة تنتهي بالظلمات التي تستولي على المشهد وهي كناية ترمز الى غياب أوخيد، عن الوعي، غير انه غياب مبرر ، لانه يأتي في آخر الفصل ، وعند انقطاع الكلام. هذه الموازنة الدقيقة بين الصوت والرؤية ، عند الجمل والانسان ، تجعل «التربة» واحدة من أهم الروايات العربية التي يتناول فيها الجمل الى شخصية «انسانية» قادرة على الاتصال والتوصيل بلا لغة.

اقتصاد النذر

يتقدم الانسان لاله وثني قديم. أو ولي ميت بنذر في حالة تحقق أمل معين. ماذا يفيد النذر للمنذور له؟ تتضمن فكرة النذر اقتصاداً رمزياً من نوع خاص، فالناذر يتنازل عن قسط من رأس ماله المادي مقابل تحقيق أمنية أو رجاء يرى أن المنذور له دخلاً في تحقيقه. طبعاً حين يكون الناذر مسلماً، والمنذور له وثناً ، فهناك تناقض. لعل الوظيفة التي يؤديها النذر واحدة، لكن هناك تناقضاً عقائدياً. ما يعيننا هنا أن النذر يؤدي وظيفة خاصة في اقتصاد الصمراء الرمزي، وهي وظيفة تحقيق التكافل العائلي. الاله الوثني القديم يضمن الشعور بالحماية والأمان لأفراد المؤمنين به، ويعممهم في إطار عاظمة واحدة، هو اذن «أب» رمزي لمجموعة «إخوة» أو «أبناء». النذور، من حيث هي اقتصاد مادي تتضمن نوعاً من المقايضة : أعطيك كذا وتعطيني كذا، ولكنها، من حيث هي اقتصاد رمزي، تنازل من طرف عن قيمة مادية لطرف آخر مقابل تحقيق قيمة رمزية. وحتى لا يشعر الطرفان بنفاذ الاقتصاد المادي في هذه المقايضة

قاسية. في مدرسة التحليل النفسي، تتمثل أقسى عقوبة يوجهها الأب للابن في «الخصاء». وقد كان كلا الأبوين متفقاً على هذه العقوبة.

حين يحث أوخيد بتحقيق النذر يطالبه الإله الوثني عدة مرات به، عن طريق أحلام العرافة. وحين لا يحقق وعده يضطر الإله أيضاً إلى التحني عليه، مثل الأب الفعلي سابقاً. هكذا يتحد الأب الرمزي والأب الفعلي على معاوية، الإله الوثني وزعيم العشيرة. وبذلك خرج أوخيد عن دائرتي النسب الفعلية والرمزية معاً.

هنا أيضاً نلاحظ تبادل أدوار. فالأب الرمزي يعاقبه بخصاء فعلي، هو الذي الحقه بالابن حين أخبره الشيخ موسى بضرورة خصائه حتى يكتمل شفاؤه في حين تكون عقوبة الأب الفعلي خصاء رمزيًا، يضطر بمقتضاه إلى التنازل عن زوجته، لكي يتزوجها قريبها «دودو»، مقابل استرجاع الابن من الرهن الأب الرمزي خصاءه فعلي. والأب الفعلي خصاءه رمزيًا، لكن الفعلين متفقسان على «خصاء» أوخيد. من الناحية الواقعية، لقد جاء الرضاض في ذروة الأزمة، فحين اضطر إلى أكل نعاله جوعاً، كان الإله الوثني يطالبه بتنفيذ النذر. وحين كان في منتهى الحاجة إلى حماية قبيلته، حتى لا يقطعه أقارب «دودو» الطامعون بإرثه، تنكرت له القبيلة. الإله — أو لعل الأصح، الإله — الأب، فهما واحد في استجابتهما — متفقان على هذه العقوبة القاسية.

صيدلية الصحراء

لكي يشرح لنا الروائي معنى كلمة «أسيار» فإنه يتدخل في الهامش ليعطينا النص الآتي «أسيار: يعتقد أنه بقايا السلفيوم، وهو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد، ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحرياً لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم، وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار. ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التنحيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض» (ص ٢٠).

واضح أن هذا النص لا يقع في اهتمام الراوي، بل هو جزء من مفاتيح الروائي التي يريد أن يقدمها لنا لنعرف دلالة هذه الكلمة في الرواية. وهو تدخل لا يبدو بلا ضرورة. لن نعلق على مكان هذا التدخل أو أهميته، بل نخفي لفحص معنى السلفيوم.

كرس المؤرخ الفرنسي «فرانسوا شامو» فصلاً من كتابه «الآغريقي في برقة» الصادر عام ١٩٥٢ للسلفيوم. ثم عاد وكتب عنه بحثاً آخر عام ١٩٨٥^(١). وهو ينقل عن المصادر

المسكوت عنها، لا بد من فترة زمنية تمتد بين الفعلين^(٨). ينبغي أن يشعر الناذر بأنه يقدم نذره لأنه يؤمن بالمنذور له، وليس طمعاً بمنفعة عاجلة، وينبغي بالمقابل للمنذور له أن يطمئن الناذر بأنه مقبول في عائلة أبائته المرضى عنهم. أما إذا حقق المنذور له طلب الناذر، وحسن الناذر بالوعد، فإن الأول لن يستكت. بالطبع ليس في مستطاع إله وثني قديم أن يفعل لمسلم شيئاً خارج حدود الاقتصاد الرمزي. ولا خيار له سوى إخراجه من نطاق العائلة التي قبله فيها.

لم يكن أوخيد ليعرف أنه ينذر للإلهة القديمة «تانيت» كان يتصورها ولياً من أولياء الصحراء القدامى: «يا ولي الصحراء إله الأولين. أنذر لك جملاً سمينا، سليم الجسم والعقل. إشف ألبقي من المرض الخبيث واجمه من جنون أسيار. أتت السميع. أتت العليم» (ص ٣٠). وكان يجب أن يتفاد فينحدر الجمل الذي نذره بعد شفاة الابن، وفعلًا استعد للأمر، وأعد جملاً انتظر أن يكبر ليليق بتنفيذ النذر. لكن لقاءه بأبيور التي تستصير زوجته يليه عنه. وخلافاً للوعد الذي قطعه على نفسه، ينحدره في حفلة العرس، ثم ينساه تماماً برغم أن الإله القديم حاول تذكيره عدة مرات حتى حلت المجاعة، فاستحال عليه تنفيذ النذر نهائياً.

ومن المفارقة أن يتزامن هذا الحدث مع تذكر العائلة الفعلية له. فقد طرده أبوه وتخلت عنه القبيلة بعد إقراره به «أبيور». بحث له أبوه قائلاً: «لا بارك الله لك فيها». فكر بالجواب المناسب لكن الشيخ موسى حذره: «تمهل، لا كما يجيب الأب، يجاب، الأب يفكر بزعامة القبيلة. ولكي يحتفظ نسله بالزعامة، يجب أن يتزوج أوخيد من ابنة عمته، الدميعة، إذ مازال النسب في الطوارق يتصل بجهة الأم. هذا النسب العائلي الموعود غير مقبول من لون أوخيد. وحين يخالف أمر الأب، تكون العقوبة المتوقعة الطرد. مما يعني تذكر العائلة له ورفضها إياه.

اذن، فافتقران أوخيد بأبيور تسبب له بفقدان أبوين رمزي وفعلي، وعائلتين، رمزية وفعلية، الأب الرمزي هو الإلهة «تانيت» التي ظل يتصورها إلهاً مذكراً حتى يفوت الأوان. والأب الفعلي والده الذي تحدث من لحمه ودمه. كان رد فعل الوالد الأب الفعلي، مباشرًا وفوريًا. في حين أمهله الأب الرمزي مدة طويلة. حتى بعد موت الأب الفعلي في مواجهة الغزاة الإيطاليين. كان فقدان العائلة الفعلية أسرع بكثير من فقدان العائلة الرمزية. لقد فقد النسب الفعلي مقابل الاحتفاظ بالنسب الرمزي الذي يضمه له الأبلق أخا، والإله أباً.

كلا الأبوين ذو سلطة. الأب الرمزي إله. والأب الفعلي زعيم. ومن الطبيعي أن تكون عقوبة ذي السلطة عقوبة

الأغريقية القديمة، وبخاصة الفصل الذي كتبه «بلييني الأكبر» عن تاريخ ليبيا القديمة^(١٠).

يقول شامو: «أن السلفيوم الذي يسمى في اللغة الأغريقية القديمة Siphion، وفي اللغة اللاتينية لسيربيسيوم، أو يشار إليه فيها تحت تسمية Leser (هل لهذه الكلمة اللاتينية علاقة بكلمة أسبار؟) كان ينظر إليه في العصور القديمة على أنه نبات تنفرد به قوريناثة. وكان لامتداد طويل مصدر ثراء قوريني، التي كانت تقوم بتصديره بأغلى الأسعار إلى أسواق البحر الأبيض المتوسط، كما أنه الرمز المفضل للعملة النقدية لهذه المدينة خلال العصور القديمة»^(١١). وقد صحح شامو قراءة لوحة مرسومة على إناء أغريقي، حيث وجد الملك أركسيلاتوس، حاكم قورينا أو برقة، يشرف بنفسه على وزن السلفيوم والتحقق من مقاديره وخزنه.

الظاهر أن السلفيوم نبات من فصيلة اليقيدونسي والكرفس، كانت القبائل الليبية تجنيه من مواطن نموه في أراضيها الداخلية، وتقدمه جزية للملوك الباطيين في برقة.

كانت للسلفيوم استعمالات مختلفة. يذكر أحد الشعراء الأطباء أنه كان يستخدم ترياقاً يشفي من آثار السموم، وتدل بعض التعبيرات في اللغة الأغريقية على أنه كان يعتبر أحد التوابل. ويهذر بلييني الأكبر من الاستخدام المزدوج للسلفيوم، فيقول: «كان من العادة أن يحفر حول جذور النبات، وأنه لم يكن يفعل فعل المسهل مع الحاشية، بل كان يشفيها من مرضه، وإلا فإنها تموت في الحال». ويزيد إلى وصف توضيحاً فيقول: «يقدم استعمال السلفيوم بجلاء براهين مؤكدة على قوته الشافية. فهو عندما يتناول في شراب يبتل سُموم الأسلحة والأفاعي...» وبعد استعراض جملة من فوائد السلفيوم، مثل تسهيل الولادة والطعم إلى تسهيل الهضم ومعالجة الأسنان والتآليل والجلد... الخ، هذر بلييني الأكبر من عواقب سوء التقدير في خلط الكميات: «وعل كل حال فإنه يوجد في التركيب عادة خطر سوء التقدير»^(١٢).

وقد عرف الأطباء العرب، كابن سينا وماسويه وابن أبيطار، السلفيوم القوريني، وكانوا يسمونه الطلثين، أو اللانجان، وهي كلمة مأخوذة عن تسميته اللاتينية Ferula Tingitan، أي الطلثين الطنجي. ويبدو أن بقايا السلفيوم لا تقتصر على أسبار في الصحراء الليبية، إذ ينقل دسحضم عن الأستاذ عبده القويري بأنه سمع عن نبات لا يزال موجوداً في الجبل الأخضر يسمى الدرياس (وهي تسمية واضح أنها مشتقة من التسمية اللاتينية Megideris) إذ أكلته الغنم في الصيف ولم تكن أكلته في الربيع ماتت في حينها. فإن أكلته في

فصل الربيع وأطعمته صيفاً لم يصبها شيء. ويقال للأغنام الطبية «غنم مندريسة»، أي أصابت من الدرياس^(١٣).

إن، تدل الأخبار المتبقية عن أسبار، أو السلفيوم، أنه صيدلية صحراوية كاملة. ولا تعطينا حقيقة هذه الصيدلية تاريخياً أو علمياً، بقدر ما تعطينا رمزياً واسطورياً. وكونه صيدلية صحراوية كاملة، يعني أنه متعدد الاستعمالات، لا للأمراض المتعددة وحسب، بل للعرض الواحد نفسه. ولعل أهل الصحراء يحذرون منه لهذا السبب ويصفونه بأنه «نبته الجن». فأسبار ليس مجرد ترياق، بل هو ترياق وسم في الوقت نفسه، دواء وجنون، قاتل وباعث، موت وميلاد ويصح عليه ما وصف به جاك ديريدا الفارماكون Pharmakon في «صيدلية افلاطون»، «الفارماكون هو في الوقت نفسه سم ودواء، خير وشر، ناقص وازدحام... الخ. لا هذا ولا ذلك، يعدي الواحد بالآخر بدون اتصال ولا اشباع ممكن. يسمم في الآن نفسه كل مقابلة ثنائية للدلالات أو للقيم، وهما تكملان بعضهما بعضاً. وتضافان الواحدة للأخرى بلا نهاية»^(١٤). السلفيوم أو الفارماكون أو أسبار سلسلة من التناقضات التي يؤدي كل منها إلى الآخر ويمحوه، متاملة من التناقضات المتقابلة التي يلغي بعضها بعضاً ويؤكد في الوقت نفسه. وفيما بين الموت والميلاد، فيما بين الخير والشر، يوجد البرزخ، ذلك الوسيط الذي يستمد الروائي من ميراث ابن عربي الصوفي، حيث البرزخ وسيط يؤاخي بين تقويضين. البرزخ هو الظلمات الغائصة فيما بين الوجود والعدم، فيما بين الموت والحياة، فيما بين الغياب والتصالح، ذلك الفاصل الخفي الذي يرضي خصمين متنازعين يكمل كل منهما الآخر.

هناك إذن رحلة قوامها الانتقال في الاسطورة، تبدأ بالدخول في أرض الجن، أهل الخفاء، وتناول النبتة الخرافية وتشن هذه الرحلة الجنون، أي الخفاء بمعناه الصوفي، برزخاً للاختفاء بين الحياة والموت، يجمع بين يديه النفاذ كلها، فينظر بأحدى عينيهِ إلى الشيء، وبالأخرى إلى نقيضه، ترصبة وتصالحاً بين الاحتمالات المتضاربة. ليتنتهي إلى ماذا؟ إلى الميلاد الجديد والبعث، أي إلى أن يكون جنيناً. إلى أن يخرج من رحم أمه ممثلاً يخرج الجنين. ويمكننا أن نوضح هذه الرحلة بالترسيمة الآتية.

الجن ————— الجنون ————— الجنين

وهذا ما توضحه الفقرة التالية

تناوب الموت والميلاد

بعد أن يتناول الأبلق من عشبة الجنون الخرافية، كان

من الضروري أن تلجأ الرواية إلى لعبة التناوب بين الأبلق وأوخيد. حين يفقد أحدهما الوعي، فيجب أن يظل الآخر منتبها، ليروي لنا الأحداث، أو في الأقل لتصلنا الأحداث من خلال رؤيته. هما اثنان في الجسد ولكنهما واحد في الروح، والروح التي توجد في جسدين لها فرصة أكبر في النجاة، فهي تزور موتها بالتناوب بين الجسدين. إذا مات أحدهما عاشت في الآخر، حتى إذا عادت الحياة له تركت الآخر للحقيقة أن أوخيد لم يشعر بتأخي الروح وحسب مع الأبلق، بل أنه كثيرا ما يشعر بالالتصام معه جسديا أيضا. في آخر الرواية، مثلا، يفكر بأنه لم يرهن الجمل، بل رهن رأسه: «لقد جرب ما معنى أن يرهن المرء رأسه للإنسان» (ص ١٥١).

لكن التناوب لا يقتصر على موت وحياة البطلين، بل هو كثيرا ما يفاجيء البطلين بتناوب ما يحتاجانه. فحيثما يحتاجان إلى زوج من الأشياء يفاجئان بحضور أحدهما وغياب الآخر. وهذا ما يدعونا إلى القول بوجود «ثنائية ناقصة»، ثنائية يغيب أحد طرفيها إذا ظهر الآخر. وهي ثنائية الحضور والغياب التي لا يتردد الراوي نفسه بالتصريح بها في كثير من الحالات:

«إذا لم يصب الحيوان الخبل لن يطعم في شفاء. إذا لم يذهب العقل لن ترى العاقبة» (ص ٢٤).

«إذا حضر الشيء غاب نقيضه» (ص ٤٤).

«إذا وجدت البشر غابت الدلو، وإذا وجدت الدلو فلا تطعم في البشر» (ص ٥٠).

مفعول أسيار كدواء رهيب. لكسي يحظى الجمل بالشفاء فينبغي أن يمر بالجنون، أي بالخفاء، بمعناه المحر في كاتمة للجن، أهل الخفاء، وبمعناه المجازي كاختفاء عن الحياة. يموت الجمل مجازيا وهو يطلق في عدوه المجنون، يمارس أسيار مفعوله كسهم، كدواء قاتل. ويتم الإيحاء بهذه الوظيفة السامة: «الجسد أقوى من السم في تعاليم العرافين. عين السمود أفتك من السهم السموم» (ص ٢٧). في جسد الجمل طاقة لا قبل له بها، وألم لا تصطر عليه حتى السوحوش. يندفع الحيوان بجنون أسطوري لا يستطيع ترويضه أوخيد ويضطر حتى لا يفقده إلى ربط جسده بذيله ولجامه. فيسحب في مرتفعات «وديان وواد تقطعها الأشجار والرمال والصخور حتى يتميز جسد، ولكنه يصير على عدم مفارقة الأبلق. يجب أن يبقيا معا. إذا ضاع أحدهما ضاع الآخر فموتهما معا يعني توقف السرد، لهذا يجب أن يظل أحدهما واعيا.

بعد موت الجمل الرمزي، يبدأ ميلاده الجديد. يبدأ

مفعول أسيار كدواء شاف «الجلدة الجرياء سقطت في الطريق. الأبلق تحرم من جلسته كما يتحرم منها الثعبان، (ص ٤٤). الثعبان، سليل الأساطير القديمة، رمز الحياة المتجددة. وما هو الأبلق ثعبان ينزع جلده، ويستقبل الحياة بميلاد جديد. مر الجمل إذن بمرحلتي الموت والميلاد، الغياب والحضور والآن جاء دور أوخيد.

إذا كان موت الجمل وميلاده متعلقين بأسيار، فإن موت أوخيد وميلاده متعلقان بالعطش والماء. يختزن الجمل الماء ويستطيع احتمال هذه التجربة، أما أوخيد فقد استهلك قدرته على الصبر والاحتياط، لقد انقذ الجمل، ولابد أن يفقده الجمل الآن. لابد أن ينوب عنه إذا غاب أوخيد عن الوعي. لهذا يعانقه هامسا في أذنه «قطعنا نصف الشواط. اصبر. الآن سنقطع الجزء الباقي الأصعب بالنسبة إلي. أنا لا أحزن الماء مثلك. سفحت كل مائي في الطريق المجنون. الآن سنقتلني. سننطلق إلى أقرب بئر في الأودية السفلية. أياك أن تردني إلى الواحات، سمأوت في بداية الطريق. ليس في جسمي قطرة ماء واحدة. انتهم؟» (ص ٦٤). يتمدد فوق ظهر البعير. وفي هذه اللحظة يشعر بالتماهي معه، أي كما تعبر الرواية، بالتأخي. كان كلاهما مضرجا بالدماء، فاختلط الدم بالدم: «شعر أن دمهما المتخثر اللزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تسميه العجائز بالتأخي، عهد الأخوة. عهد الوفاء الأبدى. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم، في الماضي كانا صديقين فقط. أما اليوم فانهما ارتباطا بوثاق أقوى. بالدم. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب» (ص ٤٧).

حين يتحدث ابن خلدون عن النسب في المقدمة يذكر أنه أمر «وهمي»، ومن الواضح أن كلمة وهي تعني عنده أنه «رمزي». هذه الأخوة الرمزية أكملت صورة المشهد العائلي. على أخيه الجمل أنن أن يفقده، أن يوصله إلى البئر حيا. وقلا. يجد نفسه ملقيا على فوهة البئر. لكننا بشر عميقة، هاوية لا قرار لها، وليس من دلو. كيف سيهيئ ابن؟ سيغامر بحياته مقابل قطرة ماء، يربط أوخيد جسده مرة أخرى بلجام الجمل، ويحاول النزول إلى البشر. في هذه اللحظة بالذات يتحول الجمل إلى حيوان ناطق، ويتحول أوخيد إلى حيوان أخرس، يخرسه العطش: «عجز أن يفتح فمه بكلمة. فقد القدرة على النطق بعد العمام جاء الخرس. رفع يده اليمنى وربت على رأس المهري. تبادل البدوي مع أخيه كلمة السر بالأطراف» (ص ٥٠).

في لحظة السقوط إلى الهاوية البعيدة ينطوي الزمن، وتتوقف الحياة. لقد حل الموت. لا أحد يعرف كم استغرق موته. ولكن الأبلق الذكي يسحب من اللجام بعد أن يرتوي من الماء. لقد بدأ ميلاده الثاني، بعد البرزخ مباشرة، ولكن

ليس من رحم أمه ، بل من رحم الهاوية: «رأى ميلاده في تلك اللحظة. رأى نفسه وهو يسقط من رحم أمه إلى الهاوية» (ص ٥٠).

من الغريب أن لحظات الموت والميلاد تقتن دانسا بالنقوش والكتابات القديمة. في قاعدة الصنم الذي تقدم إليه أوخيد بالذئد توجد كتابات بأبجدية التيفناغ، كان «العراف المخيف أول من حطم الاسطورة، وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم، قال إنه القلب لاله صحراوي قديم. وتوصل إلى فك الشيفرة في أبجدية التيفناغ ، ولكنه رفض أن يبوح بالسِر المحفور عند قدمي الإله، وبعد شهور وجده ميتا في السهل المجاور دون أن يتمكن الأهالي من حمله على إقشاش سر التسمية الوثنية» (ص ٢٩). حبل اللجام الذي ربط مصره بمصر الأبلق، وانقذه الأبلق من خلاله بعد السقوط في هاوية البشر كان مضفورا «بالوشم والنقوش والمثلثات والمربعات التي بهتت وشحبت بسبب طول الاستعمال» (ص ٥٤). أما الجبل الجليل الذي سبأه في شق، عند نهاية الرواية، وينقذه من سهام مرده بإماميرا المسمومة فإنه «يكتب، مع الشرقي، ويكتب السر الذي حفظه من فم الملوك في الليل» (ص ١٤٨). وفي داخل الكهف كان النقش المرسوم قصة كاملة عن مطاردة الصيادين ودانسا يعدو باتجاه الجبل، هربا من السهام المصوبة إليه، وهو ودان سيفتي أوخيد بنفسه ، لكي يعرف أوخيد أن هذا النقش يوجز قصة حياته هو.

أسفار والكتابة قريتنا يستبعد كل منهما الآخر، ثنائية يغيب أحد طرفيها بظهور الثاني. كلاهما يوجد برفقة الموت والميلاد. وكلاهما دواء وسم، غياب وحضور، وجود وعدم، كلاهما يخشاه الأب. ولا أجد نصا أصح لوصف هذا مما قاله ديريدا في «صيدلية افلاطون». «هكذا يتصرف الإله – الملك الذي يتكلم كآب، هنا يتم تقديم الفارماكون (السم – الدواء – الكتابة) للأب يقوم برفضه واحتقاره وهجره والخط من قيمته. أن الأب يشتبه في الكتابة ويراقبها باستمرار» (١٥).

مجانية الذهب

تحيط المجتمعات الإسلامية بالذهب بالقداسة أو بالدناسة فهو إما أن يوجد كقيمة نقدية قابلة للتداول والسرقة، أو في الأضرحة والكنوز الأثرية القديمة، وحينئذ يحاط بالقداسة التي لا ينبغي المساس بها. وحين تتجاوز الطريقتان تنضج ثنائية القداسة والدناسة. في المدن الدينية في العراق، مثلا، يمكن لأي زائر أن يرى قبايا يكاملها مطلبة بالذهب، وأضرحة وأبوابا وحيطانا وسقوفا من ذهب

خالص. أن القداسة التي تحيط بهذا الذهب تمنع الآخرين من رؤية قيمته النقدية. ذهب مجاني معروض بلا ثمن، ولكن في الوقت نفسه لا خوف عليه ، لارتفاع رصيده الرمزي. خارج هذه الأضرحة بأمتار تنتشر محلات الصاغة، التي تحرس الذهب وتبيعه بأسعار خرافية، فهو ذهب ذو قيمة نقدية عالية، ولكنه بلا رصيد رمزي في الأضرحة الذهب بلا قيمة مادية، ولكنه ذو قيمة رمزية مقدسة، وفي محلات الصاغة ، الذهب مدنس بلا قيمة رمزية، ولكنه ذو قيمة مادية باهظة. يمكن القول إذن، كلما ارتفع رصيد الذهب الرمزي انخفض رصيده الاقتصادي، وكلما ارتفع رصيده الاقتصادي انخفض رصيده الرمزي.

يمكن ملاحظة هذه الظاهرة نفسها، أو ما يشبهها في المجتمعات التي شهدت «مجانية الذهب» في صحراء أفريقيا بعد الفتح الإسلامي، أو في أمريكا الشمالية بعد غزو كولومبس^(١٦). لا بد للذهب، كما هو واضح من وجود طرفين: باحث عن الذهب، ومبحوث عنه لديه. يلف الباحث عن الذهب بحثه، وهو في العادة شخص يعرف قيمة الذهب النقدية العالية، بهدف آخر. فهو لا يأتي بحثا عن الذهب، بل لنقل رسالة، غالبا ما تكون دينية، تسهم في تنوير المجتمع الذي يوجد فيه الذهب. الهدف ديني، وليس ماديا أو اقتصاديا. وحين يفرغ من مهمته الدينية، سيجد الذهب بانتظاره، مكافأة سماوية لنجاحه في مسعاه الديني. القداسة تحيط بالهدف الديني وحده، ويظل الذهب نتيجة عرضية بسبب دناسته.

في المجتمع المبحوث عن الذهب لديه، وهو مجتمع لا يعرف قيمة الذهب النقدية، يوجد الذهب إما على شكل كنوز مقدسة يرتفع رصيدها الرمزي وينخفض رصيدها المادي، أو كعنصر خام من عناصر الطبيعة. في الحالة الأولى، الذهب مجاني، والاعتماد عليه اعتداء على حرمة القداسة التي تحيط به، لذلك يظل بلا مساس. وفي الحالة الثانية، يضرب المجتمع حول الذهب سورا من التحريم، لأن أي استعمال للذهب يشكل تهديدا للمجتمع نفسه. يميز ابن خلدون في نص استشرافي موج بين ثلاثة أنواع من المجتمعات، المجتمع الضروي، وهو المجتمع الذي يكتفي فيه أهله «في حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت ولكن والدفع بالمقدار الذي يحفظ الحياة ويحصل بلغة العيش من غير مزيد عليه، للعجز عما وراء ذلك». وهذا هو المجتمع البدوي الصحراوي، ثم المجتمع الحاشي «إذا تعاونوا في الزناح على الضرورة، واستكثروا من الأقوات والملابس، والتائق فيها

وتوسعة البيوت واختطاط المدن والأصمار للتحضر». ثم أخيراً المجتمع الكمالي، وهو المجتمع الحضري الذي يفرط في «عوائد الترف البالغة»^(١٧) كاتخاذ القصور والمنازل واجادة المطابخ وليس الحرير والديباج ... الخ

يوجد الذهب، إذن لدى المجتمع الضروري الذي يعيش على الحدود القصوى، ويعمل على الحفاظ على منظومته المغلقة باستمرار. ولأنه لا يعرف سوى ما يشبع حاجاته الضرورية في الدفاع عن الحياة، فهو يجهل قيمة الذهب بالضرورة، حيث الذهب أقصى صور الكمال والدعة التي يحن إليها المجتمع المترفع. مجتمع الضرورة لا يعرف النقود، ويكتفي بمقايضة شيء مقابل شيء في حياته الاقتصادية، وأي استعمال للنقود أو للذهب في هذا المجتمع يعني تهديدا له بالتحول إلى مجتمع كمالي، أي بالتحول إلى مجتمع حضري، وهذا شيء لا يريده هذا المجتمع ولا يستطيعه. ومن هنا يحيط كل ما يتعلق بالنقود أو الذهب بالتحريم والدناسة، أي بالاساءة إلى المجتمع نفسه، وإلى رأس ماله الرمزي القائم على «مجانبة الذهب».

إن العلاقة العكسية بين القيمتين الرمزية والنقدية للذهب هي المعادلة التي تحكم كلا من الباحث عنه والمبحث لديه. فحيث يرتفع رصيد الذهب المادي يهبط رصيده الرمزي، وحيث يرتفع رصيده الرمزي، ينعدم أو ينخفض رصيده المادي. وهذا هو الأساس في ملاحظة ابن فضل الله العمري عن ملكة مالي التي يضعها الروائي في مفتتح الكتاب «في طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار هجج، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربوا أنهم ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشأ بها الاسلام، ونطق بها الأذان، إلا قتل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى ينعدم، ويزداد فيما يليه في بلاد الكفار». تزداد قيمة الذهب المادية بارتداد دناسته وانخفاض قيمته الرمزية، فإذا ندس فإنه يهاجر ليدخل السوق كبضاعة نادرة.

في صحراء الرواية، المرأة والذهب ملعونان. لماذا؟ باستثناء الناقة التي أغرت الألبق وتسببت في إصابته بمأساة الحرب، وأيور، المرأة التي تزوجها أوخيد، وتسببت في طلاقه للجميع، يغيب العنصر الأنثوي عن الرواية، حتى «تأبنت» الآلهة القديمة يتم إدراكها بوصفها عنصرا مذكرا برغم وضوح الإشارة إلى أنوثتها في رمز الملك. طبعاً هناك أنثى أخريات مثل الشاعرة والعرافة، لكنهما تقوم بوظائف تذكورية. المرأة أو الانثى المذكورتان هما المرأة وأيور.

وكلتاها تقتن بالشيطان والفخ واللعنة.

«الأنثى أكبر مصيدة للذكر» (ص ٢١).

«لعنهما الله معا: الشيطان والانات، بل من هي الأنثى إن لم تكن شيطانا رجيماً» (ص ٢٦).

«كيف أعمت المرأة إلى الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع» (ص ٩٩).

في الجزء الثاني من الرواية، سيكرر أوخيد هذه العبارات نفسها في ذم الذهب:

«يقال أنه ملعون ويجب الشؤم» (ص ١٢٤).

«الذهب الذهب يعمي البصر. الآن فقط صدق إن هذا النحاس ملعون حقاً» (ص ١٢٠).

الذهب يعمي الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادمه إليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات» (ص ١٤٤).

«عرف الشيطان كيف يحشر نفسه» (ص ١٤٨).

لا يأتي ذم الأنثى من كونها أنثى، خصوصاً في مجتمع مازالت فيه بقايا النظام الأمومي في انتسابه إلى الأم، بل من توثيقها الروابط بالأرض والشيطاني والمندس. الأنثى فخ لأنها تهرن قلب الإنسان فيما هو أرضي. في آخر الرواية يستذكر أوخيد قول الشيخ موسى، الذي قطع روابطه بالعالم الواقعي، فبقي بلا زوجة ولا أطفال ولا عائلـة «لا يعمل الشيخ موسى من القبول لا تودع قلبك في مكان غير السماء، إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته، والشيخ موسى لا يهرن قلبه. لم يهرنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قلعان الأغنام أو الأبل. ربما كان هذا هو سبب تحرره من الهم» (ص ١٥٧).

قلنا أن أوخيد، والصبراء كلها، يحط من قيمة الذهب وبلعنه. لكنه في المقابل يعلي كثيراً من قيمة «الترفاس»، كما الصبراء المجاني، ويصفه بأنه «كنز مخفي». وهذا ما يعيدنا إلى القاعدة التي ذكرناها في الصراع بين القيمتين الرمزية والمادية الذهب، المعدن الثمين اجتماعياً وحضرياً، ملعون وفخ وبلا قيمة. والترفاس هبة الصبراء المجانية، كنز مخفي لا مثيل له هنا أيضا الصراع بين السماوي والأرضي، بين الواقعي والرمزي، بين المقدس والمندس، بين اقتصاد الكفاف واقتصاد التثبير.

حين يقبته للدون الذي يحمي الكهف الذي اتخذته قبرا اختفى فيه من هجمات صيادي يامبارا، تظهر ثنائية الصراع بين قطين متضادين أيضاً «الدون ليس شاة أرضية. أنه شاة سماوية. ملاك سماوي. رسول. الدون، مثل الأبلق، رسول ما أندر مثل هؤلاء الرسل» (ص ١٥٢). فالاقتصاد الصحراء يقوم على مثل هذه الموازنة الدقيقة بين

رأس الملائن: الاقتصادي والوهمي. واستنادا إلى هذه لقاعدة يصير الأليق، الحيوان، الأعجم، أقرب إلى الرجل من هله وإمراته، ويصير الترفاس أثمن من الذهب، والودان حن عليه من عشيرته وقومه. يصير الكهف الراضي بمنزلة، أسلم للإنسان من الواحة الملوثة، واقتصاد الكفاف أنجي من اقتصاد التبذير.

حين رضي أوخيد بقبول حفلة التبر من «دودو»، رضي السقوط في الفخ، لم يكن يعلم أنه يعالج الخطأ بأخر. كان يريد أن يصنع قيمة الرمزية بمقدوره، أن يتحدر مما هو أرضي، مما يرهن رأسه عند أحد. لكن الذهب لا يتركه. الذهب وراءه حتى بعد قتله «دودو»، سيطلب ورثته برأسه لكي يصلوا إلى نصيبهم من الذهب. الذهب وراءه حتى في اختيار طريقة موته. يكمن في مخبئه حتى الأصل، ويضلل الودان، الرسول السماوي، أعداءه عن الوصول إليه، والغريب أن مغيابه الذي ينجمه من القتل يتحول إلى قبر. هنا نتكشף مفارقة أخرى، فالخبا الذي يفترض أن ينقذه من الموت الفعلي، يتحول إلى قبر. أي إلى دليل على الموت الرمزي. يدرك مرده بامبارا لذلك. لهذا يلجأون إلى مطاردة أوخيد من نقطة ضعفه. يربطون الأليق ويشعلون النيران في جسده. يسمع أوخيد استغاثات الجمل المريرة، ولا يستطيع عليها صبرا. عندئذ يقر أن لا بديل عن الموت الفعلي، فيخرج إليهم بهدوء تارك قبره. القبر الذي أراده منتقذا من الموت الطريق الوحيد إلى الحياة الرمزية. يجب أن يواجه الموت ليدافع عن قيمة الرمزية. هكذا حكم على أوخيد أن ينتقل بين المفارقات، يستبدل الفعلي بالرمزي، في عجز دائم عن المواءمة بين لقيمتين.

حين يهبط أوخيد بقدميه، يسكنونه بهدوء، يقطنون أوصاله يربطه بين جملتين يسيران في اتجاهين معاكسين. وهي الطريقة التي انقثمت بها «ناس» من أعدائها. هم أيضا يهدونه الموت الأسطوري، الموت الذي يريده تماما. وبهذا الموت الفعلي الأخير، تتوقف الرؤية. فلا يعود بوسع الراوي أن يلاحقه حتى العالم الآخر الراوي ابن العالم الأرضي، وقد انتقل أوخيد إلى عالم النور. السيف الذي أهوى عليه كان سيفا من نور أعمى عيني أوخيد، وقطع لسان الراوي. «انشطرت الكلمة بالقبس المغناطيسي». ضرب بيت الظلمات زلزالا. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع أبدا أن يحدث أحدا بما رأى» (ص ١٦٠)

عودا على كلمة شتاروس التي ذكرناها في المقدمة. كان أوخيد يريد أن يصنع عالمه الرمزي الخاص، يريد أن

يصنع أسطوريته الشخصية. لقد انتسب إلى الجمل وترك أهله وعد الألهة، وأخلف الوعد. أراد تحريك الأشياء المقدسة عن أماكنها. لكنه من جهة أخرى، لم يستطع الانتقاء إلى المنس. لقد حرص الراوي على عرض نظام العالم من وجهة نظر أوخيد. وحين تجرأ أوخيد على تحريك المقدس، تزلزل العالم، انتفض ضده وطوح به وفي النهاية انفجر به كالزلزال. أن تقطيع أوصال أوخيد، في آخر الأمر، هو تقطيع أوصال للعالم، الزلزال الذي ألم ببيت الظلمات، ما دام هذا العالم أو البيت لا يأتينا إلا برؤيته هو.

الهوامش

- ١ - Claude Lévi - Streausm The Sarage Mind, - ١ London, 1989, p. 10
- ٢ - انظر سعيد الغانسي. ملحة الحدود القصوى. مجلة «الجديد» العدد العاشر، ربيع ١٩٩٦ ص ١١
- ٣ - ابراهيم الكروني. القبر، ٢، ١٩٩٢ دار التنوير - دار تاسيلي وستشر إلى أرقام الصفحات في النص
- ٤ - ترجم الكتاب إلى العربية د. عبدالستار جواد، وصدر عن دار الشؤون الثقافية في بغداد
- ٥ - B. Uspensky, A Poetics of Composition, - 1975, p.8.
- وللكتاب ترجمة عربية بعنوان «شعرية التأليف» بقلم كاتب السطور بالاشتراك مع د. ماطر حلاوي
- ٦ - Paul Simpson, Language, Ideology and Point - 23. of View, Routledge, 1993, p. 23.
- ٧ - د. سين أحمد قاسم بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٢٢
- ٨ - بيار بورديو أسس على: إعادة النظر بالفلسفة، تعريب د. أنور مغيث، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا ١٩٩٦ ص ٢١٠
- ٩ - فرانسوا شامو الأعريق في برقة، ترجمة د. محمد عبدالكريم الوافي، منشورات جامعة قارويونس، بنغازي، ١٩٩٠، ص ٣٠٧
- ١٠ - د. ترحم هذا الفصل د. علي فهمي خشيم في كتابه «نصوص ليبية»، ط ١، دار مكتبة الفكر، طرابلس ١٩٧٥.
- ١١ - شامو الأعريق في برقة ص ٢١١
- ١٢ - د. علي فهمي خشيم نصوص ليبية ص ١٤١
- ١٣ - المصدر نفسه ص ١٢٥
- ١٤ - روجي لا بورت. مداخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة ادريس كثير وعزالدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤، ص ٥٨. ويرد ما يماثل هذا النص في «جاك دريدا» مواقع، حوارات، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ١٩٩٢، ص ٤٤
- ١٥ - دريدا. مواقع ص ١٨
- ١٦ - كان كرواوميس يشكر الرب عندما يجيء أنشاعه بالذهب، وهو يرى أن الإنسان يقدمون الدين، ويأخذون الذهب. انظر تودوروف فتح أمريكا ترجمة. بشر السباعي دار سينما، مصر ١٩٩٢، الصفحات ١٨، ٥١.
- ١٧ - ابن خلدون المقدمة ص ١٢٠



نيتشه وبلاغته النسوية

DAVID BOOTH

ترجمة حسن حلمي*

١ - مدخل

سأنهي عملي هذا بالإشارة إلى بعض التقارب بين فكر نيتشه Nietzsche وآراء مفكري النزعة النسوية المعاصرين، غير أن منطقي سيكون هو الإشارة إلى أن خطاب نيتشه يكرس إقصاء المرأة عبر العصور من مجال الفلسفة^(١) فنيته يجعل المرأة مجرد موضوع لعملياته الفلسفية، إما بالتقليل من شأنها صراحة أو باستعمال لفظ «المرأة» استعمالاً مجازياً^(٢). إن مثل هذه الإزاحات الفلسفية والأدبية للمرأة قد تضافرت تاريخياً مع ضوابط اجتماعية واقتصادية وجنسية وذلك أثناء السعي نحو وضع النساء رهن إشارة الرجال على مستوى الخطاب والممارسة، على أن هدي من العودة إلى خطاب نيتشه عن المرأة ليس بالضبط هو تكريس تلك الموضوعة Objectification بل إيجاد وسائل تمكن من هدم الخطاب الذكوري واعداد المجال لتجديد خطاب لن تظل فيه المرأة موضوعاً للأحكام الفلسفية.

وعلى الرغم من مثل هذه التشابهات الضمنية بين الأفكار والمناهج النيتشوية من جهة وبعض اهتمامات الفكر النسوي المعاصر من جهة أخرى، فإن اهتمام نيتشه الخاص بتجديد الخطاب يدع التمازج الأبوي في فلسفته هو سليمة غير ممسوسة. كما أن توترات مشابهة بين المعاني الضمنية والتعبيرات الصريحة في فكر نيتشه تتردد باستمرار، فسيرته الفلسفية تظهره دائماً في الطريق نحو مواقف تظهر أصولها أولاً في استبصارات مباحثة أو تجارب جسدية. ثم تصاغ بعدئذ تدريجياً بدقة متزايدة إذ يستقر على الأشكال الاصطلاحية والمفهومية الملائمة لإدراكها والتعبير عنها.

إن تحليل خطاب نيتشه حول المرأة يساهم في تحقيق هذا الهدف، لأن نيتشه - رغم عدائه للمرأة - يعرض طرقاً لمقاربة مسألة تجديد الخطاب. وعلى سبيل المثال، فإن الحاجة إلى التصر من قيود النحو تمثل موضوعاً نيتشياً دائماً التوتر (راجع أفول الأصنام، «العقل في الفلسفة»، ص ٥)، كما أن شدة هذه الحاجة يمكن أن تنقل بسهولة من الميتافيزيقا - حيث استشعرها نيتشه - إلى النظام الأبوي. وبالمثل فإن المنهج الجينولوجي يمكن أن يستعمل بسهولة قصد تعرية الموضوعية المزعومة في الأحكام والادعاءات التي يتبنّاها الذكور.

يو. استاذ جامعي من المغرب.

إنه طبيعياً يختار أحياناً أشكالاً ومصطلحات غير ملائمة. نتيجة لذلك، فإنه يبدو قاصراً عن إدراك المعاني الضمنية لأفكار المركزية في فلسفته، ذلك أن الصيغ التعبيرية المتوافقة له عاجزة عن التعبير عن فكره، كما أن شخصيته - نظراً لتجنزها في لحظة ذاتية وحضارية معينة - تحول أحياناً بينه وبين إدراك مسار فكره، أما أسلوبه السحالي، المكيف دائماً للأدلة لحظاً غير متميزة فإنه بالطبع يحجب أحياناً نتائج تترتب بداهة عن أفكاره المركزية^(٢).

إن أحد الادعاءات «النسوية» في فلسفة نيتشه يتوافق مع نقده للتدين المتكلف الذي يفترض وجود عالم روحي من القيم المضادة وذلك حتى ينهال بالقذف على الجسد المادي وعلى عالم المظاهر. وليس صدفة أن يكون التدين ذكورياً أيضاً بشكل ساقط. فالرجال يفترضون فكرة عالم قبلي وعلمي من الماهيات ويقومون علاقة بينهم وبين ذلك العالم، ثم يجدون المرأة مرتبطة بعالم الطبيعة الذي هو عالم مشتق من العالم الأول، كما أنه أقل قيمة منه^(٣) ولتدعيم العلاقات التي أقيمت على هذا النحو، فإن الرجال يعتقدون العقيدة التي تؤمن بأن «الكلمة» لها معنى صحيح واحد (عقيدة تنحدر عنها سلطة الكهنوت الذكورية)، ثم يتكبرون الفراءات المختلفة، بل يتكبرون حتى فكرة اختلاف الفراءة، وهكذا فإن النقد الجينولوجي الذي يوجهه نيتشه إلى «القيم المضادة» نقد ضمني للتمييز بين الدين الأبويين، كما أن إضفاءه للطابع البلاغي على اللغة نقد للسلطة الكهنوتية على الكلمة باعتبارها حاملة لمعنى حقيقي وأحادي الوجود، وهو أيضاً نقد للسيطرة الذكورية على المعنى نفسه. إنه نقد نيتشه، بتسفيته لادعاء «وحشية الروح»، بقسمة مجالاً لخطابات نسوية بديلة، ولكن عداءه للمرأة يحول بينه وبين دخول هذا المجال. ولا ريب في أن أشد الأمثلة درامية على قصور نيتشه عن إدراك مساره الفكري، هو عجزه عن إزاحة الرجل من مكانته المتميزة بعد نجاحه في إزاحة أغلب الدعامات الفلسفية واللاهوتية واللغوية التي ظل الرجل محافظاً بواسطتها على ذلك الامتياز.

سيضطر كل من يرغب في أن يتفكر في الامتياز الذكوري داخل المدار الذي حدده نيتشه، أن يطرح هذا السؤال: أما كان ينبغي لمحاولاته في هدم النزوع نحو مركزية اللوغوس Logocentrism، ولتقدمه للقيم المضادة المرتبط بتلك المحاولات، أن تؤدي إلى هدم النزوع نحو مركزية القضيب Phallosentrism إن امتداداً كهذا لن ينفذ نيتشه من عدائه للمرأة ومع ذلك لا ينبغي أن يحجب عنا عداءه للمرأة، تلك النتائج والمناهج التي يهدم فيها نيتشه نزعة مركزية القضيب ربما عنه، إن غموض نيتشه هنا ييلور موضوعين أساسيين في هذا المقال. الكيفية التي تصارع بها نزعة نسوية - ضمنية في كثير من أفكاره المركزية - ضد عدائه الصريح للمرأة، ثم الكيفية

التي جعل بها عداءه للمرأة - هذا العداء الذي لم يتقبل عليه أبداً - محاولات إعادة تقييم القيم، محاولات مبتورة، وتعكس كلتا الموضوعين المكانة المتسعة بالمفارقة التي يحتلها موقف نيتشه من النساء في فلسفته بأكملها. ويتضح أن نيتشه ليس غولاً صريحاً كما يصوره النقاد النسويون، مثلما يتضح، في نفس الوقت، أن أعادته للتقييم ليست - نتيجة عدله للمرأة - كاملة ولا درامية بالقدر الذي يعتبرها كثير من أتباعه.

٢ - «المرأة» في خطاب نيتشه

في كل أعماله المنشور منها وغير المنشور، يرد نيتشه ويوضح ميثولوجيا مالوفة عن «طبيعة المرأة» وقد حدد عدد من الكتاب الملامح العامة لتلك الميثولوجيا كالآتي^(٤) المرأة بطبيعتها خنوع ومستقيمة وخداعة وصاعدة والسعي الذي لا يكل نحو الحقيقة، ذلك السعي الذي ينسب نيتشه إلى الرجال «النبلاء» بل إلى الواقع معادية للحقيقة.

وهكذا فإن نيتشه يستعمل - كما نبهنا إلى ذلك دريدا في Derrida's «Spurs» (الهواميز) - استعارة «المرأة» باعتبارها أداة بلاغية. إن دلالة هذا الاستعمال البلاغي تكمن، بالنسبة لدريدا Derrida، في عدم استقرار المعاني والقيم التي تنسب إلى المرأة وإلى الرجال والتي يعتبرها دريدا رموزاً لعدم استقرار معمم ناشئ، عن «أساليب» خطاب نيتشه. إن منشأ عدم الاستقرار (أو الانزواجية) في خطاب نيتشه حول النساء عن المميزات التي يوردها في هجومه على طبيعة المرأة: (السطحية، المكر، العداء للحقيقة، الخداع وغيرها....) أي نفس الصفات التي تميز أيضاً الحياة نفسها كما يفهمها نيتشه^(٥) وهكذا فإن «السطحية» مثلاً تشكل تارة أساساً لنقد لأن المرأة وتارة أساساً لاعتجاب مجازي بالمرأة^(٦) وهكذا فإن «المرأة» متاحة كلما أراد نيتشه أن يلفت الانتباه إلى خداع الحياة، أو حقيقة الضمالة، أو الطابع الاستثنائي للحقيقة. ونتيجة لذلك، فإن «المرأة» تؤدي وظيفة عجرة node تعزز فيها صياغات نيتشه للقضايا المعقدة والمتشابكة بعضها بعضاً، بل يلغي أحياناً بعضها البعض. وفي الحالات الحساسة التي يتصارع فيها نيتشه مثلاً مع العلاقة بين إرادة الحقيقة وإرادة الخداع والجهل (كما هو الأمر في كتاب ما بعد الخير والشر، ٢٣٠)، أو مع العلاقة بين الفن والطبيعة وبين الفن والحقيقة، أو مع العلاقة بين الحياة والحقيقة والحياة والفن، فإن مجاز المرأة يشكل، فيما يبدو، نقطة التقاء لهذه القضايا، وإنزواجية نيتشه شهيرة بالطبع إزاء كل هذه القضايا والعلاقات. غير أن الوظيفة البلاغية لمجاز المرأة تسلط الضوء على تلك الانزواجية، كما أن بعض حلول تلك الانزواجية توضح مواقف نيتشه من النساء. وعلى الرغم من أن هناك استعمالات عديدة للمرأة وعلى الرغم من اختلاف تلك الاستعمالات بشكل دقيق، فإن أغلبها يمكن أن يندرج ضمن

تعني لمن لهم أذن أن يأ Crito، الحياة مرض.. سقراط، سقراط كابد الحياة».

إن سقراط ومشكلة سقراط، يمثلان على الدوام أقول الحياة. ها هو إغريقي لم يفلح في إرضاء نفسه بجواب الامكانات الجميلة، فسعى، بدلا من ذلك، إلى الوصول إلى حقيقة الأشياء الكامنة خلف المظاهر. إنه، إذ يعبر عن آخر آرائه وهو يحتضر، يعترف بمرضه (وهو بذلك يعترف - كما سنرى من خلال استعارة أخرى يستعملها نيتشه - بخرقه إزاء المرأة).

إن عبارة «الحياة الانثوية» - «Vita femina» - الواردة في الفقرة ٢٢٩ تبدو أيضا مرتبطة بالتوطئة التي يقدم بها نيتشه الفصل الخامس من الكتاب الجديد. «العلم المرء»، ذلك أن نيتشه يعبر في تلك التوطئة أيضا عن إعجابه بالاغريق ويربط بهم للحياة بحساسيتهم إزاء المظاهر، كما يربطه بعدم إكترانهم بأي حقيقة يعتقد أنه يمكن اكتشافها خلف المظاهر. ويسود تلك التوطئة موضوع النقا، حيث يقول معلقا على عنوان كتابه «العلم المرء»: «يعني ذلك عريضة روح قاومت بصبر ضغطا رهيبا ولدة طويلة - بصبر وحزم وبرودة، دون إزعاج وأيضا، بدون أمل - وهما أو الأمل يدهام الآن هذه الروح فجأة، إنه أمل العافية ونشوة النقا» (GS, Pref.1). عندما يحاول نيتشه أن يقدم تفسيراً لعلته وأن يصف عودته إلى العافية ترد استعارة المرأة من جديد.

عابت الثقة في الحياة الحياة نفسها أصبحت مشكلة، على أن المرء لا ينبغي أن يستخلص أن هذا يبعث بالضرورة على الاكتئاب فحتي حب الحياة ما زال ممكنا، كل ما في الأمر هو أن المرء يجب بشكل مختلف. إنه الحب الذي نكته لمرأة تثير فينا الشكوك. (GS Pref. 3).

هذه هي نقطة انطلاق «العلم المرء» فالعالم المرء يقرر أن الحياة غير مستقرة، وهو» (بالطبع) يعترف بأن موضوع الرهان في المسألة المرحلة للحياة ليس، ولا يمكن أن يكون، «حقيقة» الحياة - أي شيء يوجد خلف الحياة أو أبعد منها يمكن أن يفسر ويبرر المظاهر. ومع ذلك فإن هذا الأمر، أثقل كاهله فيما مضى، يبهجه الآن. إن سبب مرحة يصور مجازيا باعتباره امرأة - امرأة تجعله يشك من خلال تلميحات وخدع المغازلة، ففي المغازلة يولد شك العالم المرء تجاه الحياة (مثملا) يفعل شك تجاه المرأة) أكبر قدر ممكن من الافتتان «نحس بسعادة جديدة» (GS Pref. 3).

المرأة مجاز للحقيقة:

ما هي الخاصية التي تملكها المرأة والتي تجعلنا، «نحن»، نرتاب ولماذا يوصف هذا الارتياح بأنه مرء؟ نظرا إلى أن الناقد قد تعلم أن يعيش دون أن يؤمن بأن الحياة تخفي أي حقيقة تحت مظهرها، فإنه في حاجة إلى «فن مصطنع بشكل إلهي، فن مستكين بشكل إلهي، فن ساخر، مستهتر، رشيق» (GS Pref.4).

الاقسام العامة الثلاثة. فالمرأة تستعمل بشكل متباين مجازا للحياة ومجازا للحقيقة ومجازا للفن

المرأة مجاز للحياة: ترد الصيغة الكلاسيكية لتصوير نيتشه للحياة من خلال استعارة المرأة في كتابه «العلم المرء» («Vita femina» 339, The Gay Science). حيث ينصرف إلى عدد من موضوعاته الفضية في وصفه للحياة، جمال العلم، دور الحجاب أو القناع في زيادة الاسساس بالجمال، وإعجاب الاغريق بكل من الجمال والحب. وبما أن نيتشه قد صرح أن المهارة العظمى للمرأة هي الكذبة وأن ههما الاساسي هو المظهر والجمال، فإنها بقي بغرضه بشكل يثير الإعجاب، باعتبارها مجازا للحياة. وهكذا فإنه يقابل في أحد مآثوراته بين شراء وتوقع جمال العالم من جهة وندرة الفرص للتحقق من الحياة من جهة أخرى: «لا تفكي أية معرفة ولا أية نية حسنة لرؤية مواطن الجمال القصوى في عمل ما، إذ يتطلب ذلك أشد الصدف السعيدة ندرة». لابد أن يجتمع حسن الحظ في تحديد الزمان والمكان مع فضيلة الساعي. «لكن تصادف كل هذه الأمور من الندرة، بحيث يجعلني أميل إلى الاعتقاد بأن أعل قمم كل شيء خير .. ظلت لحد الآن مخفية ومحبوبة حتى .. عن أرقى الكائنات البشرية. غير أن ما يكشف لنا الحجاب عن نفسه، إنما يفعل ذلك مرة واحدة. ويقول إن الاغريق. لأنهم يعلمون هذا، صلو، لكل شيء جميل مرتين بل مرات ثلاثة» على أن ندرة رؤية الجمال، وما يتعلق على الدوام بإمكانية رؤية الجمال من وعد وتوتر وتوقع وإغراء لا تمثل هنا حجة ضد الحياة. فالعالم «باللبس عندما يتعلق الأمر بلحظات جميلة ويرفع الحجب عن هذه الأشياء. لكن قد يكون هذا هو أقوى سحر تملكه الحياة، إنها مغطاة بحجاب منسوج من الذهب، حجاب من امكانات جميلة تتألق وعدا ومقاومة وحياة وسخرية وشفقة وغواية. وبالتالي نظرا لأن الحياة ملفوفة في حجاب براق من «الامكانات الجميلة، ولأنها بالذات تخفي في هذه الحياة المعتمدة على الإيحاء والاستدراج والانسحاب والانزلال فإن نيتشه يقرر أن يقول «الحياة امرأة». وفي انقلاب لا يصبح ممكنا إلا عند نقل المرأة من مجال الواقع إلى مجال الجاز، تكون نفس الصفات التي احتقرها نيتشه صراحة لدى تطرقه إلى «طبيعة المرأة» هي التي يستمدحها الآن في سياق وصف للحياة قائم على الاستعارة. يؤكد هذا المدح بتضديد المأثورة Aphorism. فبعد التصريح

بأن «الحياة امرأة» يبدو أن نيتشه يؤكد التقييم الإيجابي للحياة، التي قدمت مجازيا باعتبارها امرأة، وذلك بالعودة الفورية في كتابه «العلم المرء» (٢٤)، إلى إحدى استعارته المفضلة للأقوال وللنزعة الاحصائية Castratism. «سقراط المحترس» - هناك يعيد نيتشه قصة سقراط وهو يحتضر ويقول كلماته الأخيرة: «يا Crito، أنا مدِين - Acclepius بديك. ويعلق نيتشه على هذا قائلا «هذه الكلمة الأخيرة» الفظيعة والسخيفة

وهو يلتمس حقيقة الحياة في ذلك الفن بالذات. لم يعد الناقد يؤمن «أن الحقيقة تظل حقيقة عندما ترفع الحجب»، وبدا من هذا، فإن حقيقة الحياة، مثل امرأة تتسحب بخفة أمام نظرة العلم المتطرفة، تتسحب وتخفي وتثير الشك – وتقتن على الدرام. غير أن نيتشه، بتقديره المستجد لاحتشام الحياة، يحجم عن انتهاك ذلك الاحتشام بملاحقة متهورة للحقيقة

أما بخصوص مستقبلنا، فنأبى أن ما سيجدنا المرء سائرين على مسالك أولئك الشبان المصريين الذين يجعلون المعابد ليلا أماكن خطيرة، إذ يعانقون التماثيل ويرغبون – بكل وسيلة – أن يرفعوا الحجب ويكشفوا ويسلطوا النور الوهاج على كل ما جعل – لأسباب وجبة – مستورا. كلا، إن هذا الذوق الرديء، هذا التوق إلى الحقيقة، «الحقيقة بأي ثمن»، هذا الجنون الفني في محبة الحقيقة، قد فقد سحره بالنسبة إلينا. فقد أصبحنا من الخبرة والجدية والمرح والاحترق والعمق بحيث لا يؤثر فينا ذلك السحر. لم نعد نؤمن بأن الحقيقة تظل حقيقة عندما ترفع الحجب، لقد عشنا طويلا بحيث لم نعد نؤمن بهذا، إننا، اليوم، نعتبر أن من اللباقة ألا نرغب في رؤية كل الأشياء عارية، أن نرغب في حضور كل شيء، أو فهم و«معرفة» كل شيء (GS Prof.4).

ويمثل الاغريق مرة أخرى، نماذج للقدوة بخصوص «اللباقة» المستجدة التي يبشر بها نيتشه. ذلك أنهم يدركون – بإحساسهم الديونوسي «Dionysian» المأساوي – أن العيش يستلزم «التوقف بشجاعة عند السطح، عند الطي، عند الجلد، وعبادة الظاهر، والايان بالأشكال، بالنبرات، بالكلمات بأولب O ympus المظاهر قاطية». كان أولئك الاغريق، يقول نيتشه، «سطحيين عن تعمق».

من أجل الأسلوب المرح – وحتى لا يقصي الشك – يعطي نيتشه هذا الاحتشام والتكتم – أي احتشام وتكتم الحقيقة التي تتسحب خلف المظاهر على نحو يجعلها عميقة ومستحيلة المثال – اسما ذا مجاز ضامغ، «لعل الحقيقة امرأة». لعل اسمها – لو استعملنا الاغريقية – Baubo. إن هوية ودلالة Baubo غامضتان إلى حد ما، وهما لذلك عرضة لتأويلات شتى، لكن Sarah Kofman تمكينا إحدى روايات قصة Baubo التي تجعل أهمية توسل نيتشه معقدة على نحو محكم تظهر Baubo في طوقس Eleusis كاهنة مكرسة لـ Demeter. فتحت وطأة ألم الفقد بعد اختفاء Persophone، بدأت Demeter، إلهة الخصب، تتصرف مثل امرأة عقيم، فلم تاكل ولم تشرب ولم تقتسل ولم تتزين لتسعة أيام وتسع ليال. ولكن Baubo أضحتها وقد تمكنت من ذلك برفع ثورتها كاشفة عن بطنها

الذي رسمت عليه هيئة (يعتقد أنها هيئة Iachos، طفل Demeter – وهو إله مقمور يعتقد أحيانا بأنه Dionysus).

بيد أن Baubo بقي بغرض نيتشه لأسباب شتى، فهي شخصية مدلوبة وشافية تدعو Demeter إلى العودة إلى خصوصيتها، مثلما يستعيد نيتشه – الناقد عافيتها أثناء التجارب المتعلقة بتأليف العلم المرح، إنها خليفة Dionysus باعتباره إيجابيا وسائلا وهكذا فإنها وهذا هو الأهم، ليست كما تبدو، بل إنها تقدم سلسلة (ربما غير متناهية) من الأوهام والتجليات الذاتية والصور. لباسا يقضي إلى هيئة تقضي بدورها ... إلى سرية الرحم؟ الحقيقة امرأة – هذه المرأة Baubo – انسحاب مظاهر مستديم.

وتقريبا، في نفس الوقت الذي جعل فيه نيتشه الحقيقة متماهية مع Baubo، فإنه قدم أيضا – في مقدمة كتاب ما بعد الخير والشر – الحدس الذي ظل مركز الاهتمام في العديد من المناقشات المتعلقة بالكيفية التي يتصور بها نيتشه الحقيقة⁽⁴⁾ وهذا الحدس طبعاً مثل آخر على استعمال المرأة مجازاً للإشارة إلى الحقيقة

لنفترض أن الحقيقة امرأة – وبعد؟ اليس هناك أسس للظن بأن كل الفلاسفة – بقدر ما هم وثوقيون Dogmatists – ظلوا جد معتمدين الخبرة في تعاملهم مع المرأة؟ أليس هناك أسس للاعتقاد بأن الجدية الشبيبة والتطفل الآخرق اللذين ظل الفلاسفة عادة يتقربون بهما إلى الحقيقة، كانا منهجين سمجين وغير ملائمين لكسب ود امرأة؟ إن ما هو مؤكد هو أنها لم تدع نفسها ممكنة المثال – وهكذا فإن كل صنف من أصناف الوثوقية يترك قائما مثبت الهمة خائبا، هذا إن ترك قائما (BGE Pref)

إن العبارة المجازية «الحقيقة امرأة» تمكن نيتشه من أن يستعمل سجاله المصوغ سلفا بشكل متين ليرد على الميتافيزيقا الوثوقية مسبقها الغرور الأعظم للرجل، فالوثوقي ليس خبيرا في التعامل مع المرأة. إنه متغزل رديء، يتقرب من المرأة بالوسيلة الخاطئة تماما لكونه مخطئا في فهم معنى أن «يكسب ود امرأة»، كما أنه مخطيء بخصوص الطريقة الملائمة لكسب ذلك الود. لا يعني هذا أن مجهودات الميتافيزيقيين كانت كلها عبثا، فالعكس تماما هو الصحيح، فحتى عندما نبذنا من أشد الأصول اعتباطا – أي خرافة شعبية، قديمة... أي تلاعب بالانفاظ ربما، غواية بالنحو، أو تعميم جريء لمعطيات جد بشرية، مفرطة في كونها كذلك، جد شخصية وجد ضيقة – فإننا نجد أن فلسفات الوثوقيين قد استطاعت أن «تقش نفسها في قلوب البشر» ويورد نيتشه عبارة افلاطون «اختراع الروح الخالصة والخير بها هو كذلك، أمثلة على ذلك النوع من الأخطاء المستديمة التي

مامولة في ذاتها مستحيلة المنال إنها كالمراة تماما تستطيع أن تتظاهر بأنها «تمنع نفسها» حتى عندما تستهزيء بالسعي الجاد للعدت بنفسه للفيلسوف.

وهكذا فإن كان يبدو أن الفلسفة الوثوقية وسيلة خرقاء (وغير فنية) لعشق المرأة، فإن نيتشه — على العكس من ذلك — يتصور عشق الفنان للمرأة مغامرة في حد ذاته. ففي المأثورة الريبسودية — Rhapsodie — ٥٩ من العلم المرح، «نحن الفنانين، يفر نيتشه أنه عندما نعشق «نحن» المرأة (الحياة حقيقة) فإننا لا نعشقها «كما هي» بل مثالية كما يريد عشقنا لها أن تكون نحن الفنانين — مثل قدماء الإغريق — نجعل عشقنا مقتصر على عالم المظهر. بل نخلق واجهة جميلة لإجلالة لعلنا، — إننا نصنع الحب الخالية التي وصفت في العلم المرح، ٢٣٩، بأنها «سحر الحياة الجبار».

٣- وطاة جنسانية المرأة على خطاب نيتشه

ومن جهة أخرى، فإن فكر نيتشه يصبح مرتبكا إذ تتكشف استعارة الفنان باعتباره عاشقا. إن الدافع الدائم لتوظيف نيتشه للمرأة — ذلك التوظيف الذي يمثل الآن نقضا ملحوظا لهجومه على طبيعة المرأة — هو إعادة الاعتبار لما هو طبيعي، باعتباره طبيعيا وذلك بعد محاولة الميتافيزيقيين أن ينتزعوا شيئا من خلف الطابع المحب والمختوري للطبيعة. وإعادة التطبيع هذه تتم تحت رعاية المرأة وتعني، في عالم السعي نحو الحقيقة، استمعا فمعا بالحيوية. بلعب الأشكال التي من خلالها تقدم «نفسها» إلينا. أما في عالم القيم الأخلاقية، فإن هذا التطبيع يعني إعادة الاعتبار للجسد ولشهوته ورغباته الجنسية بعد أن شوهته «الزعة الأخلاقية» المسيحية^(١٢) لكن لتتأمل الكيفية التي قدم بها نيتشه موضوع الفنان العاشق أثناء خلقه للصورة المثالية لمعشوقة:

نحن — الفنانين — عندما نعشق امرأة، فإننا نستشعر كراهية للطبيعة وذلك بسبب كل الوظائف الطبيعية المثيرة للاشمئزاز التي تكون المرأة عرضة لها... فنفرض بعدئذ أن نعلم أي اعتماد للفيزيولوجيا ثم نقرر بشكل سري: «لا أريد أن أسمع أي شيء عن كون الكائن البشري شيئا أكثر من روح وهيته» هذا دأبنا نحن — الفنانين — نتجاهل كل ما هو طبيعي. إننا نأهلون ومبتلون من طرف الرب. ساكنون مثل الموت، نظل بدون كلل شاردين على قمم لا نراهها قمما بل سهولا، على قمم نعتبرها سلامتنا (GS. 59).

ما هي هذه الكراهية للطبيعة وما علاقتها بنقد نيتشه للميتافيزيقا؟

يتطرق نيتشه أيضا إلى العلاقة بين ما هو «طبيعي» وما هو «روح وهيته» وذلك في الفقرة ٢٢٠ من ما بعد الخير والشر، حيث يعالج بشكل منهجي الموضوع الذي يتردد في تأملاته: أي

فرستها الفلسفة الوثوقية على العالم. غير أن الدوام ليس علامة على النجاح. فلا شيء يفوق سوء نوق المتغزل، الذي يتهاطل بعد فشله. وهكذا تفشل مغازلة افلاطون المثالية Paradigmatic للحقيقة كلية لكونها تخطيها تماما في تصور طبيعة العلاقة التي ينفي السعي إلى إقامتها بين عاشق الحقيقة والمرأة التي يقال بأنها تمثل الحقيقة. «عندما كان المرء يتحدث عن الروح وعن الخير، كما فعل افلاطون»، يقول نيتشه، «فإن ذلك كان بالتأكيد يعني قلب الحقيقة رأسا على عقب وإنكار المنظور Perspective، أي إنكار الشرط الأساسي لقيام كل أشكال الحياة». لقد كان افلاطون يسعى إلى الوصول إلى حقيقة «المرأة بما هي كذلك». ولكن المرأة الموجودة فعلا أمامه كانت هي Baubo — أو الحياة الأنثوية Vita femina — وكانت تتجلى باستمرار بطريقة ما، تتجلى باعتبارها شيئا محدد، ولم تكن تتجلى بلدا باعتبارها مجرد «امرأة بما هي كذلك (امر غير مرغوب فيه ولا يمكن تصوره)». أن تعشق امرأة يقتضي على الدوام أن تتبنى منظورا بخصوص شكل من أشكال التخلي^(١٣) وعندما يخطيء الوثوقيين في هذا، فإنهم لا يفعلون إلا أن يربكون أنفسهم.

المرأة مجاز للفن:

إن الفشل الذريع للسعي الميتافيزيقي نحو الحقيقة — ذلك الفشل الذي يسخر منه نيتشه في مقدمة العلم المرح ومقدمة ما بعد الخير والشر — يطرح بالاجاج جديد هذا السؤال: بأي وسيلة يمكن للفيلسوف أن يضع «نفسه» في علاقة مع الحياة ومع الحقيقة، علما بأن طبيعتهما تمكن من استعمال «المرأة» مجازا للتعبير عنهما. إن سطحية ومظهرية الحياة اللتين سبق وصفهما يمكن تصورها الآن باعتبارهما صفة جمالية للبدن. وبما أن الحقيقة والحياة تتجليان باعتبارهما مظهرما محمدا، ولكنه متملص وسائل، فإنهما تشبهان عملا فنيا، وهذا العمل الفني هو على الدوام تمثيل، إيهاء، وعود. وهكذا فإن نيتشه يعيد تأكيد الرابطة الأساسية بين المرأة والحياة والحقيقة عندما يصرح في (العلم المرح، ٢٦٦)، بأن النساء «فنيات إلى حد كبير». إنه يدع وصفه للمرأة بأنها «فنية» بواسطة التلاعب بالعجالة الألمانية Sich geben^(١٤) («تمنع نفسها» — ذلك التلاعب الذي أصبح الآن مشهورا. وهكذا فإن النساء فنانات إلى الحد الذي يجعل المرأة تستطيع أن تلعب دورا — أن «تقدم نفسها» باعتبارها (sich geben) شيئا — حتى في تلك اللحظة التي أسطرها mythologize الرجال معتبرين إياها أعظم استيصار وأعظم تخل عن الذات — اللحظة التي تعرف فيها المرأة ذاتها، كما هي في ذاتها، معرفة تامة — للحظة التي «تمنع فيها نفسها» (Sich geben). وهذه لعمرى لسعة استخفاف أخرى موجهة إلى غرور الخطاب الميتافيزيقيين الطناتين، فحتى لو افلصوا (ربما بمحض الاحلاف الأبلي) في استمالة امرأة، فإنها مع ذلك تستطيع أن تتظاهر برعشة الجماع Orgasm^(١٥) إن أي حقيقة

العلاقة لدى كل «مفكر شجاع» بين «نزوع نحو الجهل والخداة» و«نزوع يمثل نوعا من قسوة الوعي الذهني». وهكذا قرر نيتشه أنه على الرغم من استمتاع الروح «بتعددية ومكر اقتنعتها»، فإن الميل المتسامي لدى طالب المعرفة يقتضي «التعرف من جديد على النص الأساسي للإنسان الطبيعي Homo natura». هذا الميل المتسامي (لعله في هذه اللحظة هو ميل نيتشه نفسه) يسعى إلى «إعادة ترجمة الإنسان إلى الطبيعة»، وهذا يعني أساسا جعله «أصم عن أغاني الحوريات التي يرددها صيادو الطيور الميتافيزيقيون الذين ما فتئوا يحاولون إقناعه على نغمات المزمار: «أنت أكثر .. أنت أسمى.. أنت من أصل مختلف» إن نص الإنسان الطبيعي Homo natura يظل في منأى عن الاختزال إلى ماهية ميتافيزيقية تكون «أكثر» أو «أسمى من مجرد تدفق المظاهر التي تعرضها الطبيعة. وهكذا فإن مشكل العلاقة بين النزوع إلى المظهر والنزوع إلى الحقيقة يصعب الآن محلولاً. إذ إن الحقيقة المتوافرة الوحيدة ليست إلا الحقيقة الظاهرة للإنسان الطبيعي فما نريده عندما نريد الحقيقة، هو المظهر.

كيف يمكن إذن أن يفسر الرفض الدرامي للإنسان الطبيعي - هذا الرفض الواضح في «نحن الفنانين» حيث يبتين أن نيتشه العاشق - الفنان يفضل «أغنية الحوريات» على «الروح والهيئة» على «الوظيفة الطبيعية» التي يكرهها؟ إنه إن المناسب الآن أن نعود إلى لحظة في مقدمة «العلم والروح» تفاوضنا عنها لحد الآن. فهناك يعرض نيتشه استعارة «الحشمة» النسوية للحقيقة من خلال نكتة فاحشة ترد في حوار بين طفلة وأماها - وهو يقوم بذلك بعد الانتقاد العنيف لقلّة ذوق النزوع إلى «الحقيقة بأي ثمن» وقبل استحضار صورة Baubo: «هل صحيح أن الرب موجود في كل مكان؟ سألت طفلة أماها. «أعتقد أن ذلك بذيء» - وهذا - لعمري - تعريض بالفلاسفة (GS Pref. 4). وهكذا تتضح أهمية المطابقة التي يقيمها Kufmann بين Baubo والأعضاء التناسلية للانثى^(١٤) (إن الطفلة المسكينة أهملت في الفكرة لأن كان الرب موجودا في «كل مكان» فإنه يوجد أيضا في تلك الأماكن التي تعلمت أن تخجل منها كثيرا وأن تكون مسببها جدم محتشمة.

وبما أن نيتشه يستعمل هذه النكتة تهديدا لتقديم بيان لصالح حقيقة المظهر وضد سوء ذوق النزوع إلى حقيقة الماهية، فإن هذه النكتة تكشف عن توجه جديد في اعتناقه للمظاهر، فهنا الاستعمال البلاغي للمرأة يثي بالتأوه ملحوظ في حل نيتشه للصراع الحتمي بين النزوع إلى الانخداع والفضالة والمظهر، وبين العسي الذي لا يكل نحو الحقيقة فيما يتعلق بنص الإنسان الطبيعي Homo natura. وأثناء وصف نيتشه للصراع بين هذين القطبين، يظل منسجما مع نفسه، وذلك بالدعوة إلى إعادة تطبيع البشرية وإعادة اكتشاف نص الإنسان الطبيعي

ويرفض أي فرض تعسفي لكل سمة خارجية عن الطبيعة على ذلك للنص. وبالإضافة إلى هذا فإن نيتشه منسق مع نفسه في إعادة تأكيد براءة الطبيعة - ويجعل هذا، مثلاً، في السجل ضد «النزعة الاختصاصية» «Castration» وحتى في تأكيدات معينة لبراءة الجنس.^(١٥)

ومع ذلك، فإن قسوة وعي نيتشه الذهني تضعف - كما رأينا منذ لحظة - أما نزوعه إلى حقيقة نص الإنسان الطبيعي كما يبدو فيصبح متوترا، بل متقلباً إلى ضده في لحظات حاسمة يعلن فيها نيتشه اشمئزازه من نص الطبيعة ويحتفي بضرورة اللجوء إلى الروح والهيئة، وذلك حتى يقي نفسه «بدافع (الحشمة)» من الطبيعة العارية. ففي الحالتين اللتين سبق تناولهما - أي «نحن الفنانين» (GS. 59) و«الطفلة المحتشمة» (GS Pref. 4) - يعبر نيتشه عن تقززه من خلال استعارة المرأة، وخصوصاً في سياق وعي حاد بالتجسد الجنسي الأنثوي وهكذا فإن الوعي الحيوي بالمرأة باعتبارها جسدا يؤكد ويعرف توترا يسويه نيتشه باتزان في موضع آخر. فعند التفكير في جسدية المرأة - التي هي طبيعية كلياً - يتخذ عن النزوع إلى الحقيقة وينكر الإنسان الذي يطعن له في موضع آخر - وينكر الإنسان الطبيعي الذي يجسده في موضع آخر ويدعو إلى شيء «أكثر» و«أسمى» كما لو كان بدوره وثوقياً، إنه انقلاب مذهل.

في مثل هذه اللحظات يثي استعمال نيتشه البلاغي للمرأة - على اتساق وصرامة تأكيديه للمحاسن التي تعبر عنها - بمقت الجنسانية المتجسدة والطبيعية للمرأة. ومرة أخرى، فإن نيتشه تماش هنا بشكل مفرط في البشرية مع الثقافة الذكورية التي تربط على نحو منظم تقريباً بين المرأة والجسد والطبيعة مشتملة منها جميعاً^(١٦).

٤ - فكرة النزعة النسوية لدى نيتشه

إن الاقتراح المقدم الآن مشحون بالانقباض. إذ أنه بالطبع مناف للقول أن ينسب أي شكل من أشكال النزعة النسوية إلى خطاب رجل يستهزئ بالمرأة ثم يجعل منها موضوعاً باستعماله مجازياً. غير أن Derrida - إذ يلاحظ تهافت خطاب نيتشه المجازي حول المرأة وطمس الماهية الذكورية والماهية الأنثوية في تفاعل الاستعارات الذكورية والاستعارات الأنثوية - يشير إلى وجود «أطروحات ذات نزعة نسوية ظاهرة» في ثنائيا مجموع الكتابات التي يعبر فيها نيتشه عن عدائه الحاد للنزعة النسوية. والواقع أن تعليق نيتشه الدائم للحقيقة «بين ملاحظ علامات الاقتباس» يعتبر - بالنسبة لـ Derrida - (وما دامت الحقيقة امرأة) «عملاً أنثوياً» (ص ٥٧). وبأسلوب مشابه يزعم David Krell في Postponements (إرجاءات) أن نيتشه - في سعيه إلى تجنب النزعة الوثوقية - ألغى نفسه ويكتب.. «الكتابات الأخرى» «كتابة المرأة» التي لا تعدو أن تكون أسلوباً وحجلاً ويضيف Krell قائلًا: «إن كلا من نيتشه و Derrida يسجل

شكوى النساء من «حق الفيلسوف الوثوقي» (ص ١٠) . وبما أن المرأة تعتبر في المجتمعات الأبوية عنصراً نموذجياً للتخريب، فإن أي رجل يريد هدم - أو إعادة تقييم - مجموعة من القيم المحصنة قد يجد نفسه منساقاً إلى تصوير نفسه امرأة^(١٧) . ولعل نزعة نيتشه النسوية مجرد تمجيد للوهم والمظهر اللذين يوحى بهما الاستعمال المجنّازي للمرأة وذلك في مواجهة الوثوقية.

غير أنه إن كانت هذه هي النزعة النسوية لدى نيتشه، فإن أهميتها ليست كبيرة، ذلك أن الزعم الخطير الذي يقدمه Krell براءة خادعة هو أن الرجال يمكن أن يتوبوا عن النساء في الكلام (muliere tacet!) (أخريسي امرأة...) . وكما تقول Kelly Oliver في نقد مقدر لـ Krell فإن «الفلاسفة الذكور إذ ينتكرون نساء حتى يثيروا شهواتهم الذكورية لا يفعلون شيئاً من أجل إنقاذ النساء المرتبطات بالواقع من الفلسفة الوثوقية الذكورية. بل إن «علمهم» - على العكس من ذلك - ينقد الفلسفة من النساء الواقعيات»^(١٨) . فلئن كانت النزعة النسوية لدى نيتشه مجرد استعمال مجازي للمرأة يقدم من خلاله مزاعمه في حلبة الفلسفة الذكورية، فإنها أيضاً مجرد مثال آخر لازاحة المرأة، وإذ تخلص Oliver إلى أن النزعة النسوية لدى نيتشه تشكل بالفعل مثل هذه الزاحة فإنها تدعو إلى وجوب تحرير ورفض «التصور الأبوي للمرأة» لدى نيتشه وذلك من أجل تأمين مجال تعبر فيه النساء عن أنفسهن»^(١٩).

تشابه نيتشه مع النزعة النسوية المعاصرة في الفلسفة واللاهوت

ما هي النزعة النسوية لدى نيتشه إن لم تكن مجرد ذلك الاحتفاء البلاغي بالمرأة الذي وصفه Derrida ؟ رغم عدائه الصريح للمرأة ورغم مصادرتها لها، فإن فلسفته تظهر بوضوح مواضيع تتسم بالنزعة النسوية سواء في ما تؤكد هذه الفلسفة أو في ما تتناحاضه. ففي كل تنوعاتها، وبإلستثناء الواضح لبعض اللحظات التي يتحدث فيها نيتشه بالتحديد عن النساء، فإن فلسفته محاولة عميقة ومتسقة لإعادة تأكيد الطبيعي في مواجهة ما يفتخره نيتشه محاولات مسيحية وأفلاطونية لاحتكار كل ما هو طبيعي. إن ما يربط دينوزوس و Dionysus والإنسان الأعلى Übermensch، ومفهومي حب القدر amor fati والعود الأبدي eternal recurrence بدعوة زرادشت أن استمروا في إخلاصكم للأرض (Z, I, 3) هو الحاج نيتشه على أن الطبيعية في صيرورتها الدورية بريئة وخيرة. إن طريقه إلى هذا الإلحاح يقود عبر أشكال نقد كل اختزال عملي للصيرورة إلى الهوية والثبات والكيونة كما يقود عبر أشكال نقد مشابهة لكل محاولة لتعويض العالم الطبيعي بعالم فكري من دروس وميتة. فبين أصحاب النزعة النسوية من الفلاسفة واللاهوتيين، يحتل الاختزال العملي للصيرورة إلى الكيونة والتعويض الثنائي للطبيعي بالروحي مرتبطة

بإستراتيجية الحفاظ على حكم ذكوري يظهر كراهية وخوفاً من الطبيعة ويعبر عنها بكراهية النساء والخوف منها^(٢٠) . ولكي تتمكن السلطة الذكورية من الدفاع عن النزعة العدمية وعن النزعة الثنائية، فإنها تصر على وجود معنى وحيد تحده سلطة كهنوتية وثوقية (مركزية اللوغوس Logocentrism) ثم تصر بعدئذ على أنها ذاتها عين ذلك المعنى (مركزية القضيبي). أما أحسن حدوس نيتشه فإنه يتحالف مع النزعة النسوية المعاصرة في نقد الثنائية العدمية كما يتحالف معها في إعادة تأكيد الصيرورة. تلكم هي «النزعة النسوية لدى نيتشه» وهذا هو ما يجعل عداء نيتشه الصريح للمرأة مغرطاً في الغرابة.

قصور نيتشه عن حدسه الأفضل

إن طبيعة حدس نيتشه الأفضل يمكن أن تصاغ في مجموعة الأطروحات والدعوات المترابطة. وتتضمن هذه دعوة زرادشت إلى الإخلاص للأرض ورفض نزوع الكنيسة إلى معاداة الجسد المعنوي بـ «النزعة الاختصاصية»^(٢١) ورفض النزعة الثنائية الذي يترتب عنه تأكيد «الاختلاف»^(٢٢)، وتأكيد الحياة باعتبارها دورية وخلقة وبريئة - أي باعتبارها دينوزوسية Dionysian^(٢٣). إن تلك الأشياء التي يؤكد نيتشه باعتبارها دينوزوسية هي بالضبط الأشياء التي ربطت تاريخياً بالمرأة ومقتت من طرف الدين والفلسفة القائمين على النظام الأبوي. وبالإضافة إلى هذا، فإن النظام الأبوي أجاز شجب لكل ما هو دينوزوسي وبالضبط تحت لواء تلك الأشياء التي كشف نيتشه القناع عن طبيعتها العدمية.

وراء الاستعمال البلاغي للمرأة فإن فلسفة نيتشه تلقى مع هموم أصحاب النزعة النسوية من خلال تأكيدها للتعددية والتغير في مقابل الهوية والنزعة الأخلاقية، ومع ذلك فإن إنجاز المسار الفلسفي لنيتشه يظل معاقاً بعدائه المستديم للمرأة. وآية هذا هو ما رأيته من انحراف نيتشه تحت وطأة جنسائية المرأة إذ هجر بدون مقدمات «نص الإنسان الطبيعي» حينما كان ذلك النص هو جسد المرأة. وعموماً فمن الواضح أن نيتشه قد أخفق في الاعتراف - أو أنه أهمل الاعتراف - بمدى كون الرب والقيم المضادة والكيونة (أي أهداف «إعادة القديم») أموراً متضافرة مع مركزية وسيادة القيم الذكورية في عالم يسوده نظام أبوي. كما أنه أهمل الكيفية التي يتبدل بها الاعتقاد في الفكرة الشاملة لرب ذكر الدعم مع الواقع الاجتماعي للسيطرة الذكورية. وهكذا فقد ظن نيتشه خطأ أنه قادر على تغليب النظرة المساوية إلى الحياة على النزعة العدمية التي اكتشفها في النظرة المسيحية / الأفلاطونية - رغم استمراره هو في تكريس تحقير وإزاحة المرأة اللذين تمارسهما المسيحية والأفلاطونية. ولكن على العكس من ذلك، فإن رب القيم المضادة يظل معقولاً ما دام الواقع الاجتماعي للنظام الأبوي غير منازع كما يظل نعي نيتشه لهذا

أرب غير مقنع (إن لم يكن غير مفهوم تماما). (٢٤)

في العلم المرح ١٠٨، يقول نيتشه، متساملا في حسرة إنه على الرغم من أن الرب ميت فإنه مازالت هناك كهوف قد يستمر فيها عرض ظله لآلاف السنين، ويبدو أن مقصده هو أنه على الرغم من أن الميتافيزيقا المضادة للحياة - والمقترنة في نظره برب المسيحية والافلاطونية - قد فقدت معقوليتها، فإن العداء المعبر عنه تاريخيا في الايمان بذلك الرب ما زال قائما في شكل ميثوث - أي كظلمة ميثوث على جدران- لكن ماذا يكون هذا الظل، إن لم يكن هو الذكورة التي تركز وتقيس الحياة والتأمل بشكل مستبد، تماما كما كان يفعل الرب فيما مضى؟ قد تكون ميتافيزيقا المسيحية والافلاطونية بالذات مذمومة في فلسفة نيتشه، ولكن النزعة الثنائية العدمية تظل حية فالقضيبي يستخدم معيارا غير دينوي للبلل من كل ما ليس قضيبيا وبما أن خطاب نيتشه يدع نزعة المركزية القضيبية غير ممسوسة في جوهرها، فإن نقده للرب أجوف كما أن تولسه إلى براءة الصبرورة أبت.

عما بعد زرادشت : إنجيدية خطاب جديد

بما أن الكثير مما يؤكده نيتشه يوجي بتحالف مع النزعة النسوية، وبما أنه هاجم بشكل فعال البرنامج الذي يمثل الأساس الفلسفي للنظام الأبوي، فإن عداؤه للمرأة يشكل معضلة مثناوية بشكل فاضح مع ما يمكن اعتباره خلاصة لفلسفته. كما أن تأييده للحظر الفلسفي المفروض على المرأة يشكل شهادة موزنة على قوة تأثير النظام الأبوي - حتى على رجل كان يمتلك فيما يبدو كل المؤهلات لأن يصبح ناقده اللدود

ومع ذلك فإن نيتشه - مناصرا للمرأة أو معاديا لها - زميل لنا - كما هو متاح لنا مع أي زميل آخر - يمكن أن نسال عما أخذه من فكره في محاولة لحد تدميره للميتافيزيقا الأخروية نحو الوصول إلى تدميره للمركزية القضيبية.

وقد تأكد الآن بالطبع أن مناهج نيتشه المتميزة (تفكيكه) الثنائيات، جنياالوجيات عن الأخلاق والقيم والزعماء الدينية السياسية ورفضه المبدئي للتمييز بين الطبيعة والمالية ذات نية لا تقدر بالنسبة لأصحاب النزعة النسوية الذين ينتقدون لشرعية التي يضيفها النظام الذكوري على نفسه (٢٥)، كما به من الممكن البرهنة على أن هذه المناهج ذات قيمة أعظم لو أنها استخدمت بشكل أكثر مثابرة، ولكن الأهم من كل هذا، هو إدراك نيتشه المزيج بأن العدمية والثنائية اللتين يمزجهما إلى الميتافيزيقا المسيحية والافلاطونية مدعومتان بعادات منطقية محددة، وأن تجاوز الميتافيزيقا المذكورة، يقتضي تأسيس نحو جديد تماما. وكما ابتدع Dr. Seuss (٢٦) إنجيدية وهمية (كاملة) إمع مؤلف رمزي عن الحيوانات وعاداتها) في عما بعد الياءه فإن طريق النزعة النسوية يجب أن تكون مشابهة لتلك الطريق التي سعى نيتشه إلى تخطيطها بدءا بزرادشت وانتهاء باعادة

تقييم كل القيم. فكما ظن (رغم أن الأمر لم يكن كما ظن بالضبط). فإننا اليوم يجب أن نبتدع خطابا جديدا يلغي الخطاب القديم دون أن يقوم بمجرد إعادة تأسيسه في أيديولوجيا مضادة إن وجهتنا في سبيل الوصول إلى ما بعد زرادشت، يجب أن تكون هي تمديد تفكيك نيتشه لـ "أسمي القيم المعروفة لحد الآن، من رب الميتافيزيقا إلى كل خطاب ذكوري كيفما كان

الهوامش

- ١ - انظر تحليلات عداد الفلسفة الأكاديمية للمرأة في الأعمال الآتية S. Lella Ruth, Methodocracy, Misogyny and Bad Faith : The Response of Philosophy, in Dale Spender, (ed), Men's Studies Modified The Impact of Feminism on The Academic Disciplines, (Oxford : pergamon press, 1981) : Genevieve Lloyd, The Man of reason (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984) , Jean Girmshaw, Philosophy and Feminist Thining (Minneapolis. University of Minnesota Press, 1986) and Mary daly, GynEcology (Boston: (Boston Beacon press, 1978)8
- ٢ - بخصوص الاستخدام الذكوري للمرأة باعتبارها استعارة انظر Eva Kitlay, Woman as metaphor, Hypatia, vol 3 (1988), p. 63 - 86.
- ٣ - بخصوص السياسة لدى نيتشه أنجزت محاولات مشابهة لفهم التوتر الموجود بين المعاني الضمنية لفلسفته والتصريحات التي يدلي بها انظر بهذا الخصوص Mark Waren, Nietzsche and Political Thought, (Cambridge: MIT press 1988).
- ٤ - ما بخصوص آيستمولوجية مناظر Maudemarie Clark, Nietzsche on Truth and Philosophy, (Cambridge university press, forth coming).
- ٥ - للاطلاع على امثلة من الأدبيات التي تنطرق بإسهاب إلى النزعة الذكورية والنزعة الأبوية في الورع المسيحي الافلاطوني انظر. Rosmary Radford Ruether, "Sexism and God - Talk" (Boston : Beaco (ress, 1983) ; Mary Daly The Church and the Second Sex (Boston : Beacon Press, 1968) Beyond god the Father (Boston : Beaco Press, 1973), Gyn /Ecology, op cit, and pure lust (Boston: Beacon Pres, 1984), and Sheila Collins, A Different Heaven and Earth (Valley Forge Judson Press, 1974).
- ٥ - انظر Ellen Kennedy, Nietzsche Women as untermenach, Ch 7 in Ellen Kennedy and Susan : Mendus (ed.) Woman in western political philosophy: Kant to Nietzsche, (Brighton, Sussex Wheatschenf books .Ltd., 1987) : Ofelia Schutte, Beyond nihilism: Nietzsche without masks (Chicago : the university of Chicago press, 1984), Christine Garside Allen, Nietzsche's ambivalence about women, i, Lorene M.G. Clark and Lynda Lange (ed.) , The sexism of social and political theory (Toronto, university of Toronto press, 1979) and Linda Singer

Kelly Oliver, "Nietzsche's Woman : The Poststructuralist - ١٨
Attempt to do Away with women" Radical Philosophy, vol.
48 (1988) p. 25.

ibid, p. 2 - ١٩

انظر مثلا :

Daly , Beyond God the Father, op cit. Ruether, Sexism
and God - Talk, op. cit and Griffin, Woman and Nature, op.
cit.

Cf. Ti Morality as anti - nature 1. - ٢١

Cf. Gilles Deleuze, Nietzsche and philosophy Hugh - ٢٢
Tomlinson, trans. (New York: Columbia University Press,
1983).

٢٣ - لاحظ مع ذلك أن Daly, في Gynleology قد تحدث بمحاولات
الاختفاء Dionysus باعتباره ممثلا آخر للاستيلاء على السلطة الأنثوية.

٢٤ - تصف Mary Daly موت الرب الملحن عنه في 125 GS بأنه شيء
بمسلسل تلفزيوني شعبي في كتاب (The Church and the Soap opera)
في Second Sex, New Archaic Afterwords, p. XI)
تدفعها للتكلم من شأن إعلان N ليست مطابقة للأسباب التي تدفعني إلى ذلك.
فهي تنكر أي أهمية لإعلان عن موت رب لم يكن لها قط حيا. أما أنا فاعتقد أن الرب
الذي كتب عنه Nietzsche يستحق بعض الوفاء من الحياة. وسيظل حيا ما ظلت المفردات
الذكورية غير مفيدة.

٢٥ - انظر مثلا

Mary Poovey, "Feminism and Deconstruction", Feminist
Studies, vol.14 (1988), p. 51 - 65, and Joan Scott,
"Deconstructing Equality- versus - Difference, Or, The Uses
of Poststructuralist Theory of Feminism", Feminist Studies,
vol. 14 (1988) p. 33 - 51, for feminist employments of
Nietzschean deconstruction ; of course the work of Mary
Daly is in effect a sustained, brilliant genealogy of traditional
justifications of male authority and sexism.

وبخصوص توصيف أصعب النزعة النسوية للتفكير التنشيري فإن أعمال
Daly طيبة تصل إلى الواقع جنينا راجيا متفاسكة ومتميزة للتأثيرات التقليدية
للسلطة الذكورية ونزعة للغير الجنسي.

٥ - أعمال Nietzsche الواردة في مقالتي يشار إليها بالصيغ المختصرة لعناوين الكتب
متبوعة بأرقام الفقرات

BG/e: Beyond Good and Evil. Translated by Walker
Kaufmann, New York: Vintage Books, 1966.

EH: Ecce Homo, Translated by Walter Kaufmann, New
York, Vintage Books, 1967

GM: The Genealogy of Morals, Translated by Walter
Kaufmann, New York, Vintage Books, 1976.

GS. The Gay Science , Translated by Walter Kaufmann,
New York, Vintage Books 1974.

Ti: Twilight of the Idols, Translated by Walter Kaufmann.
In The Portable Nietzsche. Edited by Walter Kaufmann,
New York : The Viking Press, 1968.

WP. The Will to Power. Translated by Walter Kaufmann,
and R.J. Hollingdale, New York, Vintage Books 1968.

Z. Thus Spoke Zarathustra. Translated by Walter
Kaufmann. In The Portable Nietzsche. Edited by Walter
Kaufmann, New York : The Viking Press, 1968.

٥ - هذه ترجمة لـ

David Booth, "Nietzsche's 'Woman' Rhetoric", in history of
Philosophy Quarterly, Volume 8, Number 3, July 1991.

٥ - حسن حملي

أنا مدِين لهذه الدراسات النقدية المستفيضة حول عداء Nietzsche للمرأة على
أن لدي أيضا تحفظات على كل منها (انظر، مثلا الهامش ٧. أدناه)

٦ - انظر مثلا تأملاته حول الدوافع إلى العلم وذلك في GS, 344 حيث
يقتد الدافع الأخلاقي لدى العالم - ذلك الدافع الذي يحثه على الإيذاء -
باعتباره معاديا للحياة مادامت الحياة - فيما يبدو - تهدف إلى المظهر
الخارجي الذي يعني الضلال والخضوع والذيف والوهم والتوهم ومادام
الوضع - فيما يبدو - هو أن الاندفاع الأعظم للحياة قد مر من دائما على
انحيازها إلى أكثر الخائفين اندعاما للضمير

٧ - يتشاركون كل من Kennedy و Schutte و Allen و Singer إلى الامل
أو التقليل من أهمية ادعاء Nietzsche بأن الحياة خداعة وسطيحة بالأساس ولذلك
فإنهم يميلون إلى اعتبار أطروحاته عن المرأة (كأدعائها مثلا بأن النساء لا
قدرة لهن على الموضوعية أو على السعي نحو الحقيقة) بأنها سلبية تماما في حين
إنها مطلوبة تماما.

٩ - التأملات حول سؤال Nietzsche ، ولنفترض أن الحقيقة امرأة، (وبعد؟) ينبغي أن
تنطلق من كتاب Derrida.

Spurs : Nietzsche's Styles, Barbara Harlow. (Chicago: The
University of Chicago Press, 1979).

غير أن هناك دراسات أخرى عديدة حذت حذو دراسة Derrida. انظر
John D. Caputo. " Supposing truth to be a woman
Heidegger, Nietzsche, Derrida" Tulane: Studies in
Philosophy, vol. 32 (1984), p. 15 - 2 Gysle L. Ormiston,
Trances of Derrida Nietzsche's Image of Woman
Philosophy Today, vol 28 (1984), p. 428 - 36; Kelley Oliver,
Woman as Truth in Nietzsche's Writing, Social Theory and
Practice, vol. 10 (1984) p. 185-99, and Gayatri Chakravorty
Spivak, Displacement and the Discourse of Woman, in
Mark Krupnick (ed.) Displacement: Derrida and after
(Bloomington, Indiana University Press, 1983).

١٠ - ليس من الضروري أن يلزمنا تأويل الفرائض Nietzsche بشأن الحقيقة امرأة
بالموجع للتطرف في قراءة Derrida Nietzsche. فـ Richard Schacht أيضا
يستعمل الجوار بشكل جيد لتفريح اللاهع التي يمكن أن ينطوي عليها أي تأويل
«صائب» ومقتدره للواقع. انظر كتابه

Nietzsche (London : Routledge and Kegan pan, 1983) ,
p. 115 - 16.

١١ - بالإضافة إلى مناقشة Kaufmann في الهامش على ترجمته للنص لئلا يلبس
Nietzsche بالكلمة انظر مناقشة Derrida في
Spurs, op. cit, p. 69 and 109.

وانظر كذلك

Spivak, Displacement and the Discourse of Women, op.
cit.

١٢ - تعتبر Spivak القدرة على التظاهر بالبرص الجنسي مثارا لفيلة حادة من
قبل الفيلسوف الذكوري الذي لا يمتلك أية حيلة مشابهة فلكه إما أن يكتب أو
يمتص.

١٣ - انظر مثلا :

Ti Morality as anti - nature 1.

١٤ - انظر الهامش للتعلق بـ Baubo في ترجمته للنص للرج

١٥ - انظر مثلا :

EH. Why I am so wise , 5.

١٦ - بخصوص الوسيط بين المرأة والجسد والطبيعة في الشعور الأبوي
بالاضطهاد انظر مثلا :

Ruether, Sexism and God - talk , op. cit. ch. 4.

وانظر كذلك

Susan Griffin. Woman and Nature (New York: Harper and
row, 1978).

Cf. Jane Marie Todd, The philosopher as - ١٧
Transvestiste: Textual Perversion in Glas, in Donald G.
Marshall (ed.) Literature as Philosophy ! Philosophy as
Literature, (Iowa city: university of Iowa press, 1987).



فتنة الأنثوي

(انطلاقا من أقوال ابن عربي)

مصطفى الحسناوي *

(..إنهن محل الانفعال) ابن عربي.

بعض أقوال ابن عربي لا تكف عن الاحتفال بالأنثوي *le féminin*، بحضوره الباذخ، ببهائه المصون، بعفته الواعدة بالنهار، بحشمتة المضيفة، وسريته الكاشفة، من داخل صونها المحير، ماهية الأسرار كلها. مبنوثة هذه الأقوال تماما كعقاربسات مضبوطة، في فنيات بعض كتبه (فصوص الحكم/ الفتوحات)، على سبيل المثال، أو مشكلة عصب كتابته الأساسي، كما هو الشأن بالنسبة لديوان (ترجمان الأشواق).

مؤنثة)، وفي (الفتوحات) ^(١) يقول: (فحين فريضة واقتاده به عليه السلام قال رسول الله ﷺ حبيب إلي من دنياكم ثلاث: النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة، فذكر النساء، أتري حبيب إلي ما يبعده عن ربه، لا والله، بل حبيب إلي ما يقربه من ربه)، ويقول أيضا (فمن عرف قدر النساء وسهرن، لم يزهد في حبهن، بل من كمال العارف حين، فإنه ميراث نبوي وحبيب إلهي، فإنه قال ﷺ: حبيب إلي، فلم ينسب حبه فيهن إلا إلى الله تعالى، فتدبر هذا الفصل ترى عجبا) لا تتعلق المسألة بوصف لواقع الأنثوي، بل بانخراط حميمي فيه، وفي فاعليته، وبالانتماء إلى قوته، وإلى (القبض الغامر من الأنوثة، الذي ما فتئت حداته بأكملها، تتمثل فيه فعل الكتابة، أي ضربه من القوة غير القابلة للتدبيب)، كما يشير إلى ذلك بلانشو ^(٢). لا يذهب هذا الانخراط نحو الأنثوي باعتباره معطى قابلا للادراك بل نحوه كمكن، قابل للاشتغال والتأويل، أي نحو كتابته بالذات، بما هي عالمة الممكن، وجهه المعبر عنه، والكلمات التي يشتغل عليها التعبير. مسألة الانخراط / الانتماء هذه، متعلقة جذريا باقتصاد الكتابة واستراتيجية الخطاب الصوفي عند ابن عربي، إن هناك نوعا من الاقتتان بجمالية الكتابة (الاسلوب) أولا،

إنها أقوال تنكتب في جوانبة الجسد وبرانيته في آن، تمرر للعمق تنتشر على سطح الكتابة، فاتحة إياها على الخارج العنيد، على الآخر المتعذر على القول، يدون جلعه جزءا أساسيا من الجسد المكتوب، *corps écrit* أي على هبات الأنثوي ورؤاه المتعددة شيء ما، كانبفاح للكتابة على الصبورة الأنثوية *le devenir-féminin*، على الهسد الأنثوي كهبة — شرح، تتماهى وشروع الفكر اللامتوقعة، إذ هنا في حين هذا الجسد بالذات، يتم المرور نحو الطاقة الفعالة للفكر وممكناته، نحو الترحيلات التي تطال الخطاب وسكنته، ونحو خارجه الكينونية الذي يهز أس اللغة ويختبرها، أي نحو الأنثوي بما هو سطح الوجود، وأحدائه الخاصة. تبدو هذه الأقوال كالفوريزمات *aphorismes* حيوية، بلغة دولوز في كتاب (منطق المعنى)، هي مثابة طرق تأملية حاملة لطاقة «استغرافية» مثالية، تحدد مذهبا أو منظورا على الأقل، يقول ابن عربي في آخر فصوص من (فصوص الحكم)، وبالفصيط في باب المحبة التي هي أصل الموجودات، متحدنا عن النساء (إنهن محل الانفعال)، و (العلقة

* كاتب من المغرب.

في لقائهما مع ديونيزوس، حسب الفكرة العريضة على دولوز في قراءاته لنيشيه، لا تأكيد للمقصي أو المنفي، يصير الحياة المؤكدة للكتابة. يمكن في هذا السياق، اعتبار (ترجمان الأشواق)، تعبيرا عن هذه الفاعلية المشتغلة عبر الفتنة - فتنة الكيان، الجسد وفتنة اللغة في آن، أو فتنة التأويل وفتنة الأنثى - الخطاب معا. تبدو المسألة متعلقة بإبداع وانتاج أنثويين، جزئيين ومتعديين، ينتشران على سطح الكتابة، يفتحصانها عبر الأقاصي القطبية على الصيرورة اللامدركة، التي تجعلها مسكونة بنداوات إمكاناتها اللانهائية، تأنثه عن ماهيتها وعن حدودها، إذ لا يمكن أن تكتب الأنثوي ولا "حقيقتها" مادام متواجدا باستمرار في المنأى اللجي للحقيقة، وبما هو لا حقيقة الحقيقة. يقول عنه ديريدا، بأنه يبتلع كل ماهية، كل هوية وخاصة، ويحبسها في الأعقر اللانهاية (إنهن محل الانفعال ...) أي محل الدوار *le vertige* اللانهاية حيثما تقدم الكتابة نحو فقدان الباذخ لمرکزيتها اللاهوتية أو العقلانية، لمنطقها ليس فقدان هنا، سقوطا في جنون المعنى، ولكنه الفاعلية الانخطافية التي تلجها الكتابة كتأويل لمسافوظ *l'énoncé* وتناسل للتأويلات، خصوصا حين تتغلغل للمفهوم، وأخرها المطلق، عبر استدعاء الحب، والشهوة والحنين، وكل المفردات العشقية النزاعة لمجاورة الأنثوي، إنها ساعلية شبيهة بماكنة حرب *machine de guerre* ذات سلطة غريبة، مربعة وفسائنة. (الحب أعظم شهوة وأكملها)، يقول ابن عربي في (ترجمان الأشواق) ^(١). إنه الحب الذي يشتغل عبر الجنين (حنين المحب والعشق لا حنين عرض يزول بزوال متعلق)، والذي لا يمكن حده (أي تعريفه)، (فمن حد الحب ما عرفه ومن لم يذقه شربا ما عرفه، ومن قال رويت منه ما عرفه، فالحب شرب بلا ري) يقول في (الفقوحات). الحب باعتبار أهميته عند ابن عربي، هو كما الأنثوي، تحده (تعرفه) لا محدوديته بالذات الشرب بلا ري، لا يشير فقط إلى مضاعفة قوة الفعل لدى المحب، بل وقوة الكتابة أيضا (شيء ما كارتواء لا ينفي يضامف رغبته..). نمط التعبير الذي يحاول انتزاع الفكرة المتعددة واللانهائية للحب، إن جسد المحب، جسد مكتوب، طرس ممنوح لانمضاء وانتخاب المحبوب فيه، دون أن تكون إرادة المحب الناطقة والموجهة له، طرس أوديفيوسي بامتياز، يذعن ككتابة للمحو وفتنته. يتبدى ذلك مثلا، في حديث ابن عربي عن حرق الشوق، التي تنتقل من البدن، ليصير الاحتراق نموا لوصيرة المحبوب في الخيال، إن الاحتفال بالأنثوي، احتفال بتخيل جسدي/فكري، بجمايلة الخطاب، بدوائر التأويل المنجسة من أنثوية الجسد، وترحيلات الكتابة، احتفال يشغل عن بعد، وانطلاقا من مسافة معلومة، خصوصا إذا اعتبرنا مع ديريدا، بأن المسافة التي تشتغل انطلاقا منها فتنة الأنثوي بفعالية في عصر سلطته، وأن علينا البقاء بعيدا عن هذا النشيد، عن هذا السحر، بعيدين عن هذه المسافة، لا من أجل الاحتراس من

افتتاناً هرموسيا، غنوصيا والخيمائيا، يتجاوز بالكلمة حدود التركيب والمعنى المألوفة ليجعلها تندغم في صيرورة سحرية/سرية، تلج نوعا من الانخطاف اللانهاية، شبيه بما أسماه نيتشه في سياق آخر الرقص بالكلمات والأسلوب، وثانيا، لأن هذه الخطابية الصوفية عارفة - تتجاوز حدودية الحدودات والسطحات إلى الاشتغال عليها، ومحاولة أسرها انطلاقا من ماكنة تأويل مركبة، ومن أشكال تعبير مختلفة، ولأنها أيضا خطابية بلا ذات *discursivité sans sujet*، تشتغل فيها سريرة الكتابة على الآثار *les traces*، أكثر مما تشتغل على/أو انطلاقا من ماهية معطاة. لا قياس يضبط هذا الانخراط في لانهائية النهائي، فيما يمكن تسميته بالمجاورة المدوخة للفكر والمركبة للوصا، أو المجاورة كإمكانانية وكالتزام أو نظولوجيين، لأن الشغل الانخطافي (انخطاف يمرس في أفق المعلوم وإزاء ملفوظاته، لا الانخطاف العاري والمتوحش والبدون علائق... كما تلمسه مثلا عند باطلي)، يبتكر الآخر، ينشغل به ويستحضره، وفق نمط يجعل الكتابة رهينة الأنثوي، مسكونة بنداوت المستعجل والحاد متعلقة بإمكانيتها به. تتعلق المسألة هنا بقياس لانهائية الأنثوي، انطلاقا من/وداخل نهائية الملفوظ (الحديث النبوي). الأمر الذي يجعل التجربة الانخطافية *expérience extatique*، تجربة معرفية، مشروطة بفاعلية التأويل، ويجعل العمق الوطولوجي، ملزما باستدعاء الملفوظ. واستخراج ممكنات المجاورة منه. إن انخراط الكتابة، في استدعاء الأنثوي واستثماره، يتبدى وفق إجراءات عديدة ارتباط حركتها الوثيق والجوهري مع اللامدركة باعتباره محل الأنثوي بامتياز، أو على الأقل محلا لتحقيق أثره (بالمعنى الذي يأتي فيه هذا الأثر، من ما وراء عصي على الإدراك والانتخاب، معبرا في آن عن المتعذر على التعبير *l'Inexprimable*)، وانخراط خطها في خط الصيرورة (بالمعنى الذي تناسر فيه الكتابة داخل صيرورة - أنثى لا تقاوم). انتشار الكتابة فوق سطح اللانهائي وتعايش العديد من الأجسام - الهويات داخلها، بالمعنى الذي تتعايش فيه الفكرة مع جسدها، والفتنة مع قربنها وبصدف في اللامعقول، اللامفكر فيه إلى سطح اللغة، ويصير فيه الأنثوي سطح الأحداث بالذات لا عمقها المزعوم أي (كصور تبتكر في اللغة "لغة الأخره") حسب كريستين بوسي كلوكسمان. ذلك ما يسميه ديريدا في ^(٢) (*Eperons*)، العملية الأنثوية التي تكتب وتكتب في آن، وإليها يعود الأسلوب، لأنه إذا كان الأسلوب رجلا فإن الكتابة أنثى أن تكون الأنثى محل الانفعال هو تأكيد لابعاد هذه العملية الخلاقة والاستراتيجية، إبراز لأهمية التأنيت المحول عليه، ولمنزلة في الوجود، أولئك الأنيا *L'Anima* القوة الأنثوية المحررة التي تصير نافعة ومؤكدة كما أشار إلى ذلك دولوز بصدد تأويله لحضور أريان *Ariane* في كتابة نيتشه. بهذا المعنى يصير الأنثوي تأكيد التأكيد، تماما كما أريان

الإنهيار كما يمكن اعتقاد ذلك، بل من أجل اختباره^(٥). إن
للحين إلى النسوان (إلى الأنثوي) وجهن، وخصوصاً حين
العارفين (الذين يقول عنهم، في الفتوحات بأن لهم عين في
أقلوبهم، فتحتهم لهم المعرفة، يرون بها منك، ما تجهله أنت من
نفسك، لأنه ليست لك تلك العين، والذين عرفهم الجنيّد قائلاً
العارف من ينطق عن سرّك وأنت سكتك، أي يعرف منك ما لا
تعرّفه أنت من نفسك) إلهن حين الكل إلى جزئه، مستجاش
النازل لسانكها اللذين بهم حياتها، ولأن المكان الذي في الرجل
الذي استخرجت منه المرأة عمره الله بالليل إليها، فعينه إلى المرأة
حين الكبير وحنوه على الصغير، يبدو هذا التصور كتأسيس
لخرائطية جسدية cartographie corporelle، تؤكد الاختلاف
الجنسي وتفيقه في آن، كما لو أن الجسد لا تكونه الأعضاء
والوظائف بقدر ما تخترقه الكائنات والعنات وخطوط التحويل
والاستيطان: الآخر - الأنثوي الذي يرحل ثم يصير موقعا
للاستيطان، يصير OeC، جسداً بلا أعضاء، خرائطية محايّة
لرغبة بلا ذات desire sans sujet، رغبة غير مؤنثة، لا شخصية،
وغير مبنية (من الجنس) تنطرح كهيسية Hécécité، بالمعنى
الذي يحدد به كل من دولوز وكاتاري هذا المفهوم^(٦) كنمط
تقرّر نفس personne، ذات sujet، أو ماهية essence،
بديهي يمكن اتصال فصل شتاء أو صيف ساعة، تاريخ، ... الخ،
أشياء ذات فردانية كاملة، لا ينقصها شيء، رغم عدم تماهياها
مع شيء أو ذات، لأنها هيسيات كل شيء فيها خاضع لعلاقة
الحركة mouvement والراحة repot بين جزئيات أو ذرات، له
سلطة التأثير وقابلية التأثير. إن خرائطية الاختلاف الجنسي،
والخرائطية الجسدية عند ابن عربي، واقعة تحت سلطة
الأنثوي ككيان مجسد، رغم امتناعها لهرمسية انطفائية
مجردة، بالغة التعقيد أسلوباً وفكراً، لربما كان الخطاب
الصوفي، وخصوصاً عند ابن عربي، أحد الخطابات النادرة في
المجال العربي الإسلامي التي ارتقت بمسألة الرغبة في
الكتابة كتحقق للصيرورة - أنثى إلى مستوى إجراء فكري خلاق
كما لو أنه تفكير في جمالية الفتنة في الغيرة المحسنة التي لا
تناسر داخل تاويل أو خطاب كتلوي/بارانثوي، يمنع الامتياز
الثيولوجي الميتافيزيقي للذكوري le masculin، وكتابة غير
مسبوقة بأية وصية لالتباس الهويات الجنسية الذي يجعلها
تنفلت ببذخ من سؤال: ما هو؟ - الثيولوجي - الميتافيزيقي،
سؤال الماهية بامتياز، ضمن هذا السياق، يأتي احتفال هذا
الفكر - الكتابة بالغة المؤنثة. (فيذا الرجل مدرج بين ذات ظهر
عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين، تأنثيت ذات
وتأنثيت حقيقي(ة)). كأدم مذكر بين الذات الموجود عنها وبين
حواء الموجودة عنه (...) فكن على أي مذهب شئت، فلنك لا تجد
إلا التأنثيت يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة
في وجود العالم، والعلة مؤنثة^(٧)، كما يقول في آخر القصص

(قص الكلمة المحمدية)، الذي خص الجزء الأكبر منه لتأويل
حديث نبوي وابرار موقع التأنثيت داخله وأهميته وفاعليته
وأبعادها اللامرئية، لا كتأنثيت لفظي متعلق بالتركيب اللغوي
للحديث (كون الحديث ذكر العدد على وجه التأنثيت، رغم أن
العرب تذكر لوجود مذكر في الخطاب)، ولكن كتأنثيت معنوي
غير لفظي، يعتمد إبراز الأنوثة المطلقة الأنوثة التأكيدية، التي
هي من الكتابة والجسد، وتجربتهما القصوى التي تنكبت خارج
أسر الإزادة/المشروع، ولا تصير قابلة للمعرفة قبل أن تكون
موضوعاً لرغبة سيده. إنه ما يسمي بالانشو سلطة الأنثوي
المتعذر تعريفها، حتى على من يقدر أو يعتقد البقاء غريباً عنها،
لا «الأنثوي الأبدى، l'éternel féminin، الذي تحدث عنه غوته،
والذي هو نسخة شاحبة من بياتريس الأخرسية والأبدية لاداني
(٨). شيء ما كتأنيبة تخومية دورانية تضطلع بموقع الآخر،
تفكره/كتبه كمودة للمقصي، كفضاء للكتابة، يزهر بين
الجنسين، ليترك شيئاً مغسائراً لهما يعبر تماماً كما تكون
الصيرورة/تتشغل في المابين في «الوسط، le milieu، حسب
دولوز، إذ من الواجب على اللغة بلوغ منعطفات أنثوية حيوانية
جزئية وكل منعطف صيرورة قائمة إذ ليس هناك خط مستقيم
لا في الأشياء ولا في اللغة بل فقط مجموع منعطفات ضرورية
يتم أبداعها كل مرة لتبيان الحياة، كشفها داخل الآخر آخر
الغة، الفكر، الجسد والكيونوتية. يصل هذا المنعطف الأنثوي
البازخ والخطير أقصاه عند ابن عربي حين يقول في
(الفتوحات) (واعلموا أن الشيوخ إنما جئوا من أخذ الرافق
من النساء، ومن صحبة الأحداث لما ذكرناه من الميل الطبيعي،
فلا ينبغي للمريد أن يأخذ رفقاً من النساء حتى يرجع هو في
نفسه امرأة، فلذا تأتت والتحق بالعالم الأسفل، ورأى تعشق
العالم الأعلى به، وشهد نفسه في كل حال ووقت ووارد متوكلها
دائماً ولا يصير لنفسه في كشف الصوري وحاله ذكراً ولا أنه
رجل أصلاً، بلا أنوثة محضة، ويحمل من ذلك الذكاح ويد
وحينئذ يجوز له أخذ الرافق من النساء ولا يضره الميل إلهن
وحيهن). إنها أقصى درجات فتنة الأنثوي الصيرورة - أنثى le
devenir-femme للصوفي العارف. اختبار ملك الأنوثة الكامن
فيه، حين يصيرها، قبل أن يصبح جديراً بمعشق الكيان الفعلي
الذي يسدها، أي أن يتمتع له من (الخنثوية الأندروجينية
androgynie التي ستمتّع لعشق يلتمه نفسه إلى أقصى الحدود،
ويمكن أن يحرق حتى جذوره ما قبل الولادة (...)) وكما أبان
عنه هنري كوربان H. Corbin في الصفحات الرائعة التي
كرسها لجلبية الأنوثة لدى ابن عربي، فإن النموذج - أو
الوحدة المثوية تبين كاصل تجربة العشق الصوفي وتحيل إلى
طبيعة الأنثوي ونحن نقول العشق الصوفي بما هو سياق من
«الحنين المتعاطف» يكون العاشق والمعشوق فيه مأخوذ من
وحدة مثوية جهرية، وفي هيام روحي وجسدي مزوج يعمل

الاختلاف العنيد، الكورا كموقع لاكتساب أصلي للأشكال، موقع (الجنس الثالث) قبل التمييز بين عالم «واقعي» (وهي) وعالم الأفكار (حقيقي)، والتي تسمى أيضاً رحماً مربية، وعاء وأما. إنه الأمر الذي يجعل العلة المؤنثة، علة الكتابة بالذات التي تجعل الأسلوب وآثارها بما هو سمة الذكر بامتياز، ينخرط في رقصها الانخراطي المؤنث، لا يمكن للعلة المؤنثة إلا أن تتشغل كلمة رحالة cause nomade خارج التاريخ الخطي Inéaire للأشكال والخطاطات والأجناس، في خارج هو اشتغال الخرق بالذات، حيث يذوب التعارض المؤسس، يذوب الأساس، ليصير محمداً انطلاقاً مما يقصيه، يسكت عنه، من الهامش المتكلم، هامش الجسد الخطاب/الأسلوب/المعنى، كما لو أن الأمر يتعلق بفضاء ترحيلات، لهذه الهيئة للجهة، الهيئة المتارجحة دوماً بين التكلم والكتمان، إن كتابة ابن عربي نفسها، عبر التراجع الذي تلج حيزه باستدعائها لجميعية الأنثوي وفنتته، تستنكح بنوع من الكتابة البيضاء، المعتمة التي تتشظى في أشارها traces، في انمحاءاتها في صمواتها، وفي اللامفكر فيه الذي تحيل به، تكتبه وتمحوه، لتصبح أثر الأثر trace d'une trace، شبيهة بطرس ملغز، أو لئنوشم باستحالة الكتابة، بنوع من الاشتغال الهرمي، الفعل في العمق الفاصل/الرابط بين حافتي ثنية الجنسين في أن واحد le pli des deux sexes، لأن خط الأنثوي، يمر في ترحاله الباذخ بينهما. بهذا المعنى يكون ابن عربي أحد القلائل الذين ورطوا الكتابة في مسالة الأنثوي، والذين اندغموا في تحقق الهدف التضميني للغز لفعل الكتابة والذي هو: إطلاق الصيرورات من قيودها، le déchaîner les devenir كما يرى كل من دولوز وكاتاري في (النجود الألف).

هوامش

■ (هذا المقال فصل من كتاب يصدر عن سلسلة إصدارات كراس ١٩٩٨).

١- ابن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠، بيروت ص ٢١٨-٢٢٠.

٢- Imaginaires de L'autre, ouvrage collectif, Harmattan, 1987, p. 35.

٣- Derrida, Eperons, Falmmarion/champs, 1987. p. 35.

٤- ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٢.

٥- Eperons, p. cit p 27.

٦- Deleuze et Guattari, Mille plateaux, Minuit, 1981 p 31.

٧- فصوص الحكم، مرجع مذكور ص ٢٢٠.

٨- Blanchot; la communauté inavouable, Mnuir, 1983, p. 91.

٩- Imaginaires de l'autre, op. cit p. 29.

١٠- Derrida, al dessimination; Seuil, 1972 p. 184-185.

بواسطة الصورة والخيال الفعال الذي حقق التواصل العاطفي بين المرئي وغير المرئي، بين الروحي والجسدي إنها «صورة نشؤانية» حادة يتحول فيها الشكل المحسوس والباشر للمحبوب إلى شكل ظهور وتجل، لا يحدث جواني، وإلى حضور يمارس الكشف والحجب في آن واحد بهذا المعنى فموضوع العشق أو المشوق هو «مفهوم» إن للعشق نزوعاً إلى أن يمنح وجوداً لا واقع نفسه، أي هذه الرقبة/اللا رؤية المميّزة (للإروسية) ^(٩)، يفتتح دوار vertige المابين جنسين (ذكر - أنثى) المابين عالين (أعلى - أسفل) المابين عاشقين (العاشق - المشعوق)، المابين لغتين (لغة المحسوس - لغة الخيال الفعال)، على خرق جذري transgression radicale، هو ما يحدد الفعالية الجوانية/اللامرئية لكتابة ابن عربي، خرق يرقص ما بين فتنة الجسد وفتنة اللغة، ويمكن أخذ مثال هام عنه في وجه القديسة تريز دافيلال المنخطف المغص العيّن، في نوع من النشوة الباروكية وثنياتها اللانهائية، وهيئة الجسد المسكون بالفقدان المهيمن للجاذبية، كما هو الأمر في تمثال برنان Bernin (يحدد دولوز الباروكي le Baroque في كتابه "le pli") ووظيفته الإجرائية أو سمته الأساس، بأنها ابتكار الثنيات الذاتية نحو اللانهائي، وتحدد القديسة تريز دافيلال الانخراط l'extase أو الخطف le ravissement في (كتاب التأسيسات) بأنه اتحاد قوى الروح مع الله، فتفتح مسالة الخرق هذه، تجربة كتابة الأنثوي l'écriture du féminin، على خارج يسكن الداخل المتعد، والمتعذر اختزاله، الذي لا يمكن التداخل في انفصال عنه أو بدونه شيء ما، كانغماذ/انغماد (دخول جزءه في نسج الآخر) invagination، حسب المفهوم الديريدي المستعمل في قراءة نص بلانشو (جنون اليوم). الأمر يتعلق بانغماد البراني في الجواني، يصير عبره الداخل أخطر من الخارج وأعظم منه وأكثر تعلّقا بالاقاصي. يتحدث ابن عربي، بصدد اشتغال الانغماد هذا وفتنة البرانية l'exteriorité عبر قوله في (الفقحات): فإن الفتنة بالانتعاش، أعظم من الفتنة بالحرر والضيق. كل هذا يقود إلى القول بأن الصورة الانثوية ذات الطابع الجزئي moléculaire، والبعيدة عن الاحالة على الأشكال، موضوعات أو ذوات كتلوية molaires، لا تحيل بالضرورة على المرأة ككيان كتلوي متميز، أي المرأة بما هي مأخوذة داخل مأكنة ثنائية تعارضها بالرجل، بل إلى ما قبل التعارض الثنائي/الانثروبولوجي، ذي النزعة الذكرية المركزية، وإلى ما مقاب - أنطولوجي pré-onthologique، يمكن التفكير فيه داخل حياة ماقب - جنسي يمكن إرجاعه للأنثوي. الأمر الذي طرحه أفلاطون في محاورته Timée انطلاقاً من استعارة الكورا Chora الأفلاطونية التي اعتبرها دريدا ^(١٠) إحدى الاستعارات الكتابية التي يريد أفلاطون عبرها التفكير في

ضرورة الإيقاع المعنى

فرج العربي *

الإيقاع وضرورة المعنى

الإيقاع إحساس خفي لما يتجلى لنا في الحياة، وإيقاع الشعر هو إحساسنا بإيقاع التجربة، إيقاع الوقت، إيقاع اللغة وتنويعاتها، إيقاع المكان والكائن في تحولاته، إيقاع الطقس بقصوله، الإيقاع صدى وحركة وصمت لكل شيء وفي كل شيء.

مفهوم الإيقاع في قاموس اللغة يعني (أن يوقع الألحان ويبينها أي أنه يأتي من إيقاع اللحن والغناء)^(١) والمعروف أن الشعر قد سبق الموسيقى عند العرب وربما تجل قبل ذلك عند الإنسان البدائي في إيقاع الإيماءة والإشارة قبل النطق وقبل معرفة الكلام أي التدليل من خلال الرموز والإشارات وحركة الجسد والحواس، إنه الإيقاع الأول للإنسان الذي لم ترغمه (التكنولوجيا) على (الاتيكيت) العصري.

نريفة قد انتهت وأتاد لا يمكن لها أن تشدنا وفواصل لم تعد موجودة في الحياة، حيث إن بيت الشعر قد صار شفة أو بيتاً فسيحاً من الصالات والغرف والفضاء، فالسبب في الأصل هو الحبل والود خشبة تفرس في الأرض لتثبت بها حبال البيت، والفاصلة هي جزء من قماش البيت وكلها لبيت الشعر وارتباط هذه المفاهيم ببيت الشعر هو ارتباط أمله إيقاعات قديمة لواقع استوجب هذه التسميات، وحتى الحديث عن التغيرات التي طرأت على التفاعيل مثل الزحاف والعلّة لصبر الشاعر أحياناً على أن يكون موقفه دقيقاً في الأوزان وحالات الشكل والقص والكشف والبتر والصلم هي حالات ارتبطت بزمان وبوقت لم تعد نعيشه فما الذي يعنيه البتر والقص والصلم عندنا اليوم

إن قوانين الأوزان والبحور في الشعر العربي شبيهة بقوانين المنطق الصوري وتحديد ماهية الفكر في حين أن الواقع يخرج عن التفاصيل والأسباب والبحور لأننا سننظم مفهوم

الطريف أن من تخريجات وقع في اللغة أن الوقعة (تعني النوم في آخر الليل والوقعة أن يقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد، وهو من ذلك. وتبرز الوقعة أي الغائط مرة في اليوم)^(٢) كان النقد العربي تمسك بالوقعة والوقوع والوقعة دون أن يستدل أكبر من المعنى القاموسي الضيق. بحيث يمكننا اكتشاف الإيقاع في كل ما يقع علينا أو يقع منا أو نقع فيه ولعلنا نكتشف هذا الإيقاع في كل ما نستشرفه في الحياة من حولنا.

لعل الإيقاع يفضضنا حين نشترط أن يكون ما يصل إلى أسماعنا فقط دون أن نستشعر حركات أيدينا وأصابعنا وعيوننا في اللون والتماهي والدهشة والترصد لكل ما يدور في محيطنا الصغير.

إن ارتباط الإيقاع بالأوزان الخليلي هو ارتباط بأسباب هي

* شاعر من ليبيا.

«فخذاها شبهان بسوابة برج
وأثار الحزام على خصاصرتها
كالبحيرات الجافة المليئة بالحصى
إن لمستها في هذا المكان
تظن أنك تلمس مرذا
وهي شبيهة بقطرة بناها أغريقي
وغطهاها بالقرميد»^(٩)

الآبيات السابقة ترجمة لآبيات طرفة عن الانجليزية
وبالتأكيد فقدت إيقاعها الجاهلي ولكن إيقاع المعنى ظل
موجودا مما يؤكد بأن القافية وحدها لا تشكل الإيقاع ويمكن
مقارنة الترجمة بالآبيات الحقيقية. إيقاع الشعر القديم ارتبط
بتحولات الشاعر وتأسس كما يقول أدونيس (لقاء الكلام
العربي الأول مع الحياة ولقاء الإنسان العربي الأول مع ذاته
ومع الآخر فهو لم يكن مجرد ممارسة للكلام وإنما أيضا
ممارسة للحياة والوجود وفي هذا الشعر يتمثل الوعي العربي
الأول)^(١٠).

ولعل الوعي الأول ارتبط بإيقاع الحياة من حوله ولعل
الشعراء الصعاليك هم الشعراء الأكثر بروزا في تنويع الإيقاع
لارتباط ذلك بقلق حياتهم ومغامراتهم وغاراتهم فاعتمادهم
على المقطوعات القصيرة يمكن اعتباره الراهض الفني المبكر لما
تطورت إليه القصيدة فيما بعد عند الموشع الاندلسي والمخمسات
والدوبيت وسائر الأشكال البنائية القصيرة.^(١١)

الشعراء العرب الأوائل كانوا ينشدون الشعر بشفوية
وعفوية أيضا، نكتشف ذلك في الملاحظات التي تقتض مستمعا
يتلقى الكلام ولا يقرأه، يحفظه ويكرره في أرجاء الصحراء
فالحرب كما يؤكد ابن خلدون «أنشداو الشعر وغنوه بالملكة
والفطرة ولم تكن لديهم قواعد تنظم ذلك وإنما يعتمدون الذوق
والص»^(١٢).

التنظير لهذه الشفوية جاء فيما بعد أي بعد تفاعل الثقافة
الإسلامية مع الثقافات الأخرى «وكان يهدف إلى أن للشعر
العربي خصوصية بيانية وموسيقية»^(١٣) وربما التنظير
الإيقاعي أيضا جاء ليؤكد هذه الخصوصية فالبحر المديد الذي
عرفه الفراهيدي مثلا كان يستخدم عند الصعاليك في الصلابة
والوحشية. ولعل تأبط شرا أهم الشعراء الذين استخدموه (ولا
يستبعد أن تكون تعجيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول
التي كانت تدق في الحرب)^(١٤) الشاعر العربي الأول استجاب
لإيقاع الشعر وفق ما تمليه الحياة وليس ما يمليه الوزن الخليلي،

الإيقاع حين تعدده في الوزن كأننا نحدد الفلسفة بضرورة
المنطق وهو تقييد الفكر وفق قانون الهوية والثالث المرفوع.
وكأننا نحدد وحدة الإيقاع بالسبب والوعد وقد يكون هذا الفهم
عبر عنه الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير الذي ربط بين الشعر
والموسيقى^(١٥) مع التأكيد على أن الشعر «القدم في الوجود من
صناعة الألاحن، لذلك فعلاقة الموسيقى بالشعر ليست مجرد
علاقة بالكلام وإنما هي علاقة مخصصة»^(١٦) وربما الشاعر
العربي الأول الذي لم يعرف الأوزان قد استخدم موسيقى
الصحراء حيث كان يرسل صوته عبر الكلمات حتى يكون
صدى صوته واضحا في آسماع الآخرين ودون أن يدري ذلك
الشاعر بأن ما قاله سيكون بعد ذلك قاعدة وزنية تتحول إلى
عقيدة شعرية لا يمكن المساس بها، بل من العار المساس بذلك.
يمكنك أن تناقش العربي في الفكر الديني وتختلف مع الفقهاء
وتعربعياتهم ويمكن للعرب أن يتفاضوا عن أوطان نهبت
وشرف هتك وكرامة تبذرت مع المطلق، ولكنهم وأغلبهم لا
يفرطون في وزن الشعر (المقدس) رابطين الإيقاع بالمتفانيق
وتجربده دون النظر إلى تحولات هذا الإيقاع مع متغيرات الحياة
نفسها

نحن نحترم شاعرنا الأول لأنه عاش إيقاع عصره بدون
تنظير ولكننا نحترس أمام بعض نقادنا المتعصبين وبعض
شعرائنا أيضا الذين يفرضون الوزن ضرورة لاكتمال
القصيدة.

وربما تكمن إشكالية الإيقاع في كونه لم يتخلص بعد من
المتفانيق التي تلاحقه كما لاحقت الأخلاق الحميدة ومفاهيم
الطيب والحرمان.

تطور الإيقاع عبر الشعر

«واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة
مقبولة فيحسب جسما ويحقق روحا، أن يتقنه لفظا ويبدعه
معنى ويجتنب أن يخرج على ضد هذه الصفة.

ابن طباطبا - عيار الشعر

الشعر هو الأصل والمعرفة الأولى والإيقاع من منجزات
الشعر وليس العكس ولعل ذلك يتجلى في شعرنا العربي عبر
تطوره منذ العصر الذي عرفناه بالجاهلي حيث البداوة وامتداد
الصحراء واختلاط الأفق بالسرايب.

إيقاع السفر وشد الرجال في لامية الشنفرى الذي حل مع
أصحابه الثلاثة القلب الحديدي والسيوف والقوس.

إيقاع الرفض والوحشية في قصيدة «تأبط شرا الذي قرع
الطبول وصرخ في نادي أهله أنتم فجيعتي.

إيقاع ناقة بطن العبد التي تتقدم كأخشاب التابوت

النص القرآني والشعر

بأكمله، كذلك كان الشيخ الضير- الفاسق يشار بن برد الذي رفض الانزعان والانصياع إلى لغة الثبات والمساومة دفع الثمن روحه المناوئة، ويمكن أن نعدد مجموعة من الشعراء الذين استفادوا من جرأة إيقاع النص القرآني، وخصوصا التصوفة الذين ارتبط الإيقاع عندهم بالرقيا كحالة كشف وإختراق لما هو عادي ومحسوس إلى ما وراء الواقع والذي يسميه ابن عربي علم النظرة وهو «يخطر في النفس كلعج البصر» ومن هنا بدأ يرتبط الإيقاع بالمعرفة الصوفية التي تنطلق من الذوق للاتصال بالحقيقة.

الإيقاع الصوفي في علاقته بالمعرفة لم يجد وعاء يتسع له أكثر تعبيرا من الكتابة المفتوحة الشبيهة بالنص القرآني، وكان الشكل الأنصبي والأكل للتعبير الصوفي هو الشطح والشط كما يعرفه السراج «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بوقته وهاج بشدة غلبته» و«غلبته» الشطح نوع من الحضور الكامل في اللغة مثلما يتجلى النغري في مواقف ومخاطباته «أوقفني في الشوب وقال لي إنك في كل شيء كراخنة الشوب في الشوب»^(١٤) وكان الشوب شكل والشكل معنى ومع ذلك «قال لي ليس الكاف تشبيها هي حقيقة لا تعرفها إلا بتشبيه»^(١٥).

فالكون والعالم والحياة والعز والادراك والموت كلها مواقف تقضي إلى إيقاع جديد يمثل بداية حقيقية لما عرفناه فيما بعد بقصيدة النثر. فكتابات النغري إضافة إلى ابن عربي في «قال الشاهد» والذي لا يحول عليه، والسهوردي المقتول، الحلاج، البسطامي وغيرهم، كتابات لم تحط بالقراءة النقدية من زاوية اللغة والإيقاع، وإنما القراءات التي انصبت عليها كانت تناقض الفهم الفلسفي في معناه اللاهوتي ومدى قرب أو بعد هذه النصوص من القرآن كشريعة ولذا كانت هذه هؤلا بفساد العقيدة فصلبوا ونبحوا ودفعوا ثمن جرأتهم غالبا، لأن هؤلا اصطدموا بهيكل الفراغ في فهم اللغة السائد وثبات الفكر، وكانت التهمة جاهزة (بانحلال العقيدة والتعطيل) كما اتهم أبو نواس وبشار (بالمجون والزندقة)

الصوفيون العرب لم ينظروا في كتاباتهم للشكل الذي يكتبون به إنما حالة الوله والعشق واتساع المعرفة قادتهم إلى النص الشعري الذي يمكنه أن يستوعب اتصالهم ومواجهتهم.

ولكن أين تكمن إشكالية غياب التطور الطبيعي للقصيدة العربية واستبعاد مثل هذه النصوص، اعتقد بأن النقد العربي كان سببا حقيقيا في هذا الغياب، لماذا حدث ذلك؟

إيقاع النقد البطيء

النقد سبب في الغياب وهو غائب وإن كان حضوره يتجلى في أصوات قليلة تصلنا فإن غيابها كان سببا في تطور النص الإبداعي بمعزل أحيانا عن النقد

أسهم الفقه الإسلامي في الابتعاد عن قراءة القرآن بمعزل عن التشريع والثواب والعقاب، أي قراءة القرآن كنص إبداعي له لغته ومعرفته وإيقاعه الجديد الذي مثل قطعة مع إيقاع الشعر الجاهلي، وصارت قراءة الشعر تتوقف في العصر الإسلامي الأول وكان الإيقاع يخرج من الشعر القديم إلى العصر الأموي أو العباسي مباشرة دون الإشارة إلى النص القرآني الذي شكل لغة جديدة لها أثرها الواضح في تطور الشعر العربي لا يمكننا العبور من خلاله دون أن نتوقف باعتباره أرهاضا ضروريا لحالات تشكل اللغة والإيقاع وخصوصا عند المتصوفة العرب (ولم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب وإنما كان أيضا كتابة جديدة)^(١٦).

من هذه الكتابة الجديدة ينطلق النص القرآني إلى فضاء شاسع يستوعب كل تحولات الأشكال الشفوية الشعرية السابقة له مستفيدا من التوراة والإنجيل وسجع الكهان وشعر الجاهلية متحولا بلغته إلى إيقاع جديد طغى في فترة الإسلام الأولى على الشعر، حيث أننا لا نجد شعراء مهمين في ذلك الوقت سوى الشعراء المخضرمين أمثال حسان بن ثابت ولم يظهر الشعراء إلا في العصر الأموي وبعد ذلك في العصر العباسي، فالنص القرآني سيطر على لغته وإيقاعه والذي لم يأت كنص شعري كما ينبغي عن نفسه كذا يقول في سورة الحاقة «وما هو بقول شاعر» وفي سورة يس «وما علمناه الشعر وما ينبغي له» وإنما جاء القرآن كشكابة جديدة وهو سبك خاص للألفاظ كما يقول ابن قتيبة الذي يعرف موسيقى القرآن بأنها (إيقاع) داخلي في الآيات يقوم على تألف الحروف نغما وعلى أطراد الفواصل أو كغيرها في أنساق معينة)^(١٧)

فالقرآن نص شكل تغيرا في الإيقاع فهو نص كتابة ومعرفته روعي ارتبط بالتشريع والبناء لذلك عزل فيما بعد في قسدية سحابة بعدم اللبس والاجتهاد والاستفادة، ورغم محاولات نقباءه في تأكيد زاوية واحدة لقراءة القرآن، وكذلك بعض النقاد لنقبيائه إلا أن بعض الشعراء أدركوا بأن الإيقاع لا يمكن أن يستكين، بل عليه أن يخرج من حالته الشفوية الانشادية إلى حالة الكتابة والممارسة أي ممارسة إيقاع عصرهم بكل تحولاته.

(ويعتبر أبو تمام رمزا للخروج على عمود الشعر)^(١٨) فهو عبر عن فهم إيقاع عصره فيما يقال بلغة خارجة عن تكرار من سبقوه وأدرك بأن المعنى في التأمل والمعرفة الشاسعة التي تحيط به، أبو نواس إضافة أخرى في التحرر والتصد على لأغراض الشعرية وشكل القصيدة القديم، فهو تسبيح وحده عاش إيقاع حياته بصخبه ومجونه وخمره وغلمانته. بقطته في تعبيره عن علمه من خلال نغمه الذي مثل سرعة ذاتية لعصر

فمعظم النقد العربي القديم كان بقداً وصفيّاً أو وعظيّاً وإرشادياً باستثناء حالات مثل ابن طباطبا والجرجاني.

ولو نظرنا - تحديداً - إلى محاولات النقاد العرب المعاصرين فإننا نجد معظم نقادنا بل أغلبهم ينظرون إلى الإيقاع وكأنه موسيقى القصيدة فقط، أي الوزن والقافية ومجهوداتهم المشكورة منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى آخر ناقد معاصر هي محاولات في إطار وزن الشعر وتحولاته الوزنية وارتبط الوزن بالإيقاع وهذه إشكالية لم يتخلص النقد المعاصر منها.

استثنى هنا بعض نقادنا المعاصرين الذين أسسوا لفهم جديد للنقد العربي، مثل خالدة سعيد وكتابات أدونيس المهمة عن الشعر والشعرية، والياس خوري، وكامل خير بك، ويمنى العبد، وجابر عصفور وغيرهم.

واعتقد أن جيلاً جديداً نهض من النقاد العرب مصاحبا للقصيدة الجديدة لا يصف ولا يفسر، بل يكتب بتجاسد نصاً إبداعياً بجوار النص الشعري من بين هؤلاء الناقد محمد لطفي اليوسفي الذي يسمى بلغة عاصفة إلى كشف عطب النقد المهان للغة السائدة^(١٧).

والذي يرى بأن الخطاب النقدي المعاصر «انشغل بقضية الوزن وعده من الأشكال المركزية الكبرى وبالمقابل أهمل قضية المعنى»^(١٨).

معظم الدراسات النقدية المعاصرة لم تناقش مفهوم الإيقاع من خلال الشعرية بل ناقشته من خلال الوزن والتغيرات التي تطرأ على البحور سواء من خلال الأرقام الثنائية لوصف موازين الشعر العربي (محمد طارق الكاتب) أو الشعر كظاهرة عروضية (نازك الملائكة)، أو دراسة النثر والكم (محمد النويهي) أو مناقشة تركيب الوحدات الإيقاعية (شكري عياد) ثم مجهودات د. كامل أبو ديب ومحاولته الجادة في علم الوزن وليس الإيقاع كما اعتقد، د. كامل أبو ديب^(١٩).

لأن هناك خطأ سائداً في تعريف الإيقاع بالوزن وليس أن الوزن جزء من الإيقاع، وهذا الفهم عطل وأبطأ تطور القصيدة العربية ومن هنا جاء الشعر بلغة تستلهم إيقاع العصر دون أن يكون هناك نقد يستلهم هذا الإيقاع، بل إن معظم النقد يؤكد على القديم ويستدرجه لكي يبرر حالة خروج الشعر عن القافية أو لا ثم عن الوزن فيما بعد.

عندما نقرأ بدايات التحول الشعري - كما يقول الياس خوري - نفاجأ بحقيقة تبدو غير منطقية، تقدم نظري يصل مع جماعة أبولو إلى حد القبول بالشعر المنثور وتختلف تطبيقاتي يبقى القصيدة داخل إطار عمود الشعر^(٢٠).

ولعل أدونيس في صدمة الحداثة يؤكد على الحداثة النظرية

بل أكدها بعض الشعراء أنفسهم في قصائد موزونة ومقفاة تطمح إلى الخروج عن عمود الشعر.

إنه مجرد طموح نظري، والنقد لم يكن حاسماً بل كان مهانداً إلى حد كبير، وحتى محاولات بعض نقاد الحداثة العربية التأكيد على حالة خروج الشعر بلغة جديدة مغايرة كانت تنصب على فهم الشعر «فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر»^(٢١) كما يعبر عن الذين أسماهم

النقد الأكاديمي بمجمله لم يستطع أن يدرس التجربة الجديدة لأن معظمه دخل إلى النص بمفاهيم مسبقة وهذا الفشل «يحول القراءة إلى فعل استباحة ونهب. استباحة النص بإجباره قهراً واغتصاباً على الامتثال لمطلوبات ذلك المنهج ومسلّماته ونهب شعرية بجهبا وتغييبها»^(٢٢).

ولعل ناقداً فذاً مثل عبدالقاهر الجرجاني قد أدرك مفهوم الإيقاع قبل الكثير من نقادنا المعاصرين وربط الإيقاع بمفهوم الشعرية الذي سماه (النظم) ورأى بأن «الانفاذ خدم المعاني، مؤكداً على فهم عميق للمعنى وهو سبق النبوية التي ناقشت فيما بعد علاقة الدال بالمدلول، إن تركيزه على المعنى يجعل من الأشكال خدماً للمعاني وكأنه يقول بأن الإيقاع معنى وليس لفظاً مجرداً وهو يقول صراحة

«الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً ولا به كان كلام خيراً من كلام»^(٢٣).

وهذا الفهم الذي يقدمه الجرجاني يؤكد بأن فهمنا للإيقاع لا يمكن أن يرتبط بالوزن والقافية وإن كانت حالة من حالات تجلياته، ولكن ليس ضرورة استمرار الشعر بهذا الشكل، بل إن المعنى هو الجوهر والحقيقة التي يتشكل النوب من خلالها، فالمكان والزمان كليان يتغير إشكالنا وأشكال الثوابتنا التي نرتدي لأن فهمنا يتغير وبذلك من اللائق أن نجد الثوب الذي يناسبنا ليس مهلهلاً أو باهتاً أو بالياً، بل ثوباً يناسب حركتنا بحرية وليس باقتضاب.

قصيدة النثر وإيقاع العصر

هل من الضروري أن نحدد تاريخاً لبداية النص الشعري الذي رفض كل الأشكال التقليدية للتعبير سواء من خلال الشكل (الوزن والقافية) أو من خلال الأغراض (الرناء، الغزل، المدح) أو البلاغة التي ارتبطت بالفصيح والبليغ، هذا الشكل الذي سماه النقاد (قصيدة النثر)، ربما اصطلاحاً، لتعيينها عن (قصيدة الوزن) أو ترجمة عن سورتن برنار، أو خوفاً من فقهاء الشعر الوزنون، أو تنصلاً من كونها قصيدة غير موزونة.

جدية ومنهجية إلا في إطار تجمع شعر^(٢٥).

حيث أعلن يوسف الخال «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها»^(٢٦).

هذا (المانفستو) مثل زلزلة شبيهة بما نفستو اندريه بروتون، وربما هناك تشابه بين حركة مجلة شعر والسوريالية على الأقل في الشكل الاعلاني والوضوح بغض النظر عن الدوافع، لكن بيان الخال كان نظريا في عمومه بالرغم من حرارة الطبيعة والتحول الجذري الصارم إلا أنه كان بداية لتجربة وخصوصا بعد النقاش حول أطروحة «سوزان برنار» قصيدة النثر من بولدير حتى أيامنا.

إن هذه الأطروحة التي لم تترجم إلا أنها أثرت في الفهم الجديد للقصيدة العربية سواء عند النقاد أو الشعراء، وربما تجربة محمد الماغوط دلت بدون ادعاء على فهم إيقاع العصر بدون شواهد كذلك تجارب أنسي الحاج وشوقي أبي الشقرا وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهم^(٢٧). كانت بداية مثقلة لشكل جديد يستوعب الإيقاع وفق التجربة بدون حسابات للفقد الذي ظل مشدوها وغير مفهومة أو مستوعبة وربما نرى هذا الاستقارب مستمرا حتى هذا اليوم.

قصيدة النثر في تطورها بعد مجلة شعر استفادت أكثر ليس من التطوير الموارب والحد بل من ملازمة تجربة الحياة بكل تحولاتها ودمارها، بهدونها وصخبها الصارخ، بصمتها المسموع وبكلامها الصامت.

حاول بعض النقاد تبرير خروج قصيدة النثر عن الوزن بأنها كتسبب إيقاعا داخليا وهو «قائم» في حركة مكونات النص يتكفّل الإيقاع في حركة النمو ونسيج العلاقات»^(٢٨).

أو يسميه بعضهم «الدقة الشعورية الواحدة فتكون القصيدة النثرية مجموعة دقات شعورية يسكبها الخيال الفني»^(٢٩).

قصيدة النثر اليوم تمثل مناخا شعريا بأصوات متعددة موزعة في هوامش الوطن العربي أو في المنافي مؤكدة بأن زمن الشعراء العظام قد انتهى والعظمة والأبهة في هذا النسيج المعتد والتعبير عن الحياة بكل قهرها وعشفتها الصارم كما أن الإيقاع ليس قانونا أو نثرا أو سيقا بقدر ما هو استجابة للكلام الذي نمارسه قبل أن نكتبه على الورق

هذه التجربة مثلت في عمقها وفي عديد من أصواتها الجادة طوعية معرفية على مستوى اللغة والإيقاع، بينما ظلت بنية

ومهما كانت التسمية تظل قصيدة النثر (عمل شاعر ملعون) كما عبر أنسي الحاج وهي الشكل الشعري الوحيد حتى الآن الذي استطاع أن يستوعب إيقاع العصر بارتباطها اليومي والمعيش دون ادعاء وإن كانت سهلة في شكلها فهي تجربة مريرة وصعبة في ممارستها ومحاولة كتابتها وتشكيل عالمها.

هناك أدعياء كثيرون دخلوا إلى هذه (السهولة) إما بقصد الهدم أو بقصد الادعاء ورقع شعارات التمرد والصلعة والتجاوز ولكن أثبتت تجربة هذه القصيدة أن هناك شعراء حقيقيين اشتغلوا بصمت وخرجوا عن طوق الرنين والغناء المكرور بعيدا عن التعامل مع المثقفي كاذن كبيرة عليه أن يسمع فقط دون أن يرى أو يسل أو يتكلم.

الإيقاع لا يمكن أن يرتبط بالأذن بقدر ارتباطه بكل الحواس التي نستعملها أو بعض مشاعرنا المعطوية أحيانا.

ربما عاش تجربة هذا النص من أكثرى بتاريخ الانبيارات الكثيرة التي عشناها ومازالتنا نعيشها عاشها الشعراء الصوفيون الذين عبروا عن مواجدهم ومعرفتهم بدون تسمية لشكل شعري، وكانت غنايتهم بالوعاء بقدر غنايتهم بالشراب.

والتجربة التي عرفناها أو سميناها بتجربة جيل الرواد أو حركة التجديد التي مثلها مجموعة من الشعراء في مقدمتهم السياب، الملائكة، بريكان، وغيرهم.

وبغض النظر عن هو أول من كتب القصيدة الحرة من القافية، إلا أن محاولة هؤلاء قد تركزت في فهمها للإيقاع بتنوع القوافي أو عدم التقيد بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، فهي مغامرة لكنها تجربة بحذر كبير، بل بعد الانطلاقة كان هناك تراجع قادته نازك الملائكة التي شنت حملة على (المسدين) من شعراء مرحلتها وبذلك وضعت قيودا جديدة^(٣٠).

وربما هذه المحاولات كما يعبر اليوسفي «كانت تحاول أن تقلت من ثقل الماضي بلغة تحمل في صلبها كل مفارقات ذلك الماضي»^(٣١).

هذا قد يبرر عودة بعض الرواد والشعراء المعاصرين إلى القصيدة العمودية، حيث يتكرر الإيقاع القديم بمفرقات جديدة وكأنها حالة احتماة من إيقاع سريع أو هروب من المواجهة أو خوف من نسيان طريقة مشي الغرباء الأسطورية.

ربما تجربة الرواد كانت بداية على مستوى إعلان الشكل الشعري، وإن كانت بداية الإيقاع الجديد بدأت مع النص القرآني العظيم وتجربة المنصوفة، وإن كانت غير مثقلة، إلا أن «المقاربات النظرية والنقد التحليلي لهذه الظاهرة لم يتخذوا طبيعة

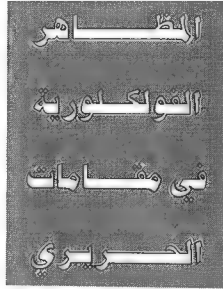
المجتمع العربي متقادة الى متنافيزيقا محافظة على العقل الثابت ولغة النظام والحسابات وابقاع الاذن للوزن والقافية، وكان هذه التجربة الشعرية الجديدة دخيلة بالفعل، لأنها رفضت الانصياع والمهادنة والتكرار. رفضت أن يرتبط الايقاع بتوقيف أو مكان، مستوعبة كل التجارب الشعرية العربية التي عاشت ايقاع عصرها بالوزن والقافية وعبرت بصديق وغوية عنه، تجربة تحترم الماضي ولا تتساق اليه، راقضة الثبات (المقدس)، متممة بيسر الى ايقاع الغموض حسب ضرورة التحول والحياة

عبر كل هذه الصفحات هل قلت شيئاً مفيداً حول الايقاع؟ ربما قلت نفسي من خلال ايقاع الحياة التي نعيش.

إشارات وهوامش

- ١ - لسان العرب باب (وَع)
- ٢ - المرجع السابق.
- ٣ - حيث يقول الغابري (الشعر والموسيقى يرجعان الى جنس واحد هو التاليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون لكن بينهما فرقا هو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظم موزون مع صراعات قواعد النحو في اللغة وأن اللغة تختص بمزاجة أجزاء الكلام الموزون وأرساله أصواتا على نسب مؤلفة بالكلمية والتكيفية في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين) مأخوذ عن أدونيس - الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثانية ١٩٨٩ ص ١٨
- ٤ - المصدر السابق ص ١٨
- ٥ - هذه الترجمة لمؤرخ عسوان (مذكرات كاننترزاكي) الطريق الى غريكو والنص لايات طريقة بن العيد هي.
- ٦ - أدونيس - الشعرية العربية ص ٢٩
- ٧ - حلمي سالم - الوتر والعازمون، كتابات نقدية (قصور الثقافة) ١٩٩٢ ص ٢٢
- ٨ - ابن خلدون - المقدمة ص ٤٥٤
- ٩ - أدونيس الشعرية العربية ص ١٤
- ١٠ - كما يؤكد أدونيس في هذا الجانب أن تميز الشعر العربي عن شعر الأمم الأخرى الى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في الصناعة الشعرية تميزاً للشعرية العربية ولهوية الشاعر العربي فقد كان الحرص على التمييز والخصوصية في أساس النشاط العقلي العربي.
- ١١ - عبدالله الطيب، المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها (المجلد الأول)، دار الفكر للطباعة ص ١٩٧٠ بيروت ص ٧٦، ٧٥.
- ١٢ - كذلك يمكن لرؤية المهلهل التي يقول مطلعها
يا لكر اشعروا لي كليا يا لكر أين أين الفرار
- ١٣ - والبحور الشهوانية كما يؤكد المؤلف كاليسيط المنهوك والمتقارب القصير لأن لغاتهما لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء.
- ١٤ - أدونيس، الشعرية العربية ص ٢٥
- ١٥ - عن المصدر السابق ص ٢٨.
- ١٦ - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت ط ٢، ١٩٨٢.
- ١٧ - محمد عبدالجبار النغاري، الواصف والمخاطبات، أثر أربري، تقديم د عبدالقادر محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ١٤٠
- ١٨ - المصدر السابق، نفس الصفحة.
- ١٩ - لود الاشارة هنا الى كتابه «المنامات والتلاشي» في النقد والشعر، دار سراس تونس ١٩٩٢ الذي اعتبره نقطة تحول في تاريخ النقد العربي من التقليد الى الابتكار.
- ٢٠ - المصدر السابق ص ٧٥
- ٢١ - إشارة الى كتاب د. كمال أبو ديب في البنية الايقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١
- ٢٢ - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر - دار ابن رشد، بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ١٩٩
- ٢٣ - إشارة الى كتاب عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر، قصاياه وطواره الفنية والمعنوية - دار العودة ودار الثقافة بيروت.
- ٢٤ - محمد لطفي اليوسفي، الكتاب المذكور.
- ٢٥ - عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص ٣٦٤
- ٢٦ - النص المذكور مأخوذ عن كتاب أدونيس (الشعرية العربية) ص ٤٦
- ٢٧ - تتضح هذه القيود في نظير نازك الملائكة في كتابها المعروف (قضايا الشعر المعاصر)
- ٢٨ - محمد لطفي التونسي (الكتاب المذكور) ص ٥٠
- ٢٩ - كمال خريز، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ص ٩٢.
- ٣٠ - مجلة شعر العدد ٣ ص ١١٤ كما يضيف يوسف الفال في نفس الصفحة (كما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته)
- ٣١ - في عام ١٩٥٩ نشرت مجلة شعر مجموعة (حزن في ضوء القمر) لعدد المنسوق ولقتها مجموعات أخرى، تموز في المدينة لجبر ابراهيم جبرا، (إن) والراس المنقطع لآسي الحاج، (القصيدة ك) لتوفيق الصائغ، رحلة العودة ليشيل كامل، (ماء لحسان العائنة) لشوقي أبي شقرا وقد حازت المجموعة الأخيرة على جائزة شعر لعام ١٩٦٢ (كل المجموعات قصائد نثر) ودرت المعلومات في كتاب كمال خريز المذكور.
- ٣٢ - تؤكد ذلك د. يعنى العيد، في (معرفة النص)، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط ٢، ١٩٨٥ ص ١٠١.
- ٣٣ - كما تؤكد د. يعنى العيد وارتباط المفهوم الداخلي الذي تتحدث عنه بكالية النص.
- ٣٤ - د. عبدالحميد جدي، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠ كما يقول د. عبدالحميد (إن القصيدة الشعرية تحمل دائما ملحوظات الفنان في التجديد والتغيير وتساعد على كشف الجهور والعبور الى المستقبل) ص ٣١٧.

إن أدب المقامة يظهر للعيان ظاهرة الكدية، بمختلف صورها، إلا أنها عند الحريري توصف كدية الأدباء، بشكل أكثر خصوصية، رغم أن المقامات تعكس هذه الظاهرة بالمحصلة العامة، وقد أظهر الحريري، بشيء من اللوعة والمرارة والنقد الصريح لها، كموقف لثقف يشهد حالة العصر، وقد كشفت المقامتان (٢ و ٤٩) والمعروفتان بالحلوانية والساسانية ذلك بوضوح.



خير الله سعيد *

المقامة، هذا الفن الخالد، والذي اكتمل بنيانه على يد الحريري، أصبح من أهم الوثائق الأدبية والسياسية والاجتماعية، ناهيك عن بعده التاريخي.

في المقامات تتجلى الروح العرقية عند هذا النابه البصري، فيسقطها على موضوعاته التي عالجهها، دون أن يخل بقاعدة البناء الفني للمقامات، فقد تميز منهجه على الصعبيين المعرفي والفني بما يلي:

- ١ - كل مقامة تحمل اسما ذا دلالة معنوية أو مكانية يستدل به على الشيء الموصوف.
- ٢ - شكلت ظاهرة الكدية / عمودا فقريا لهذه المقامات
- ٣ - لم تخل أية مقامة من نقد اجتماعي - أخلاقي لواقع العصر الذي عاشه الحريري.
- ٤ - يسقط الوعي التاريخي في المقامة، كجرس

لم يترك الحريري مظاهر الحياة تمر به مر الكرام بل راح يرصد كل ظاهرة معللا أسبابها ومستخلصا نتائجها، محملا الناس والسلطة مسؤولية ما يحدث من دمار في حياة المجتمع فاضحا بأسلوب نادر ولاذع وساخر كل ذلك، وقد تصدى بهذا الأسلوب إلى كل من انحرف عن جادة الحق والصواب ومذكرا الجميع بمسؤولياتهم عبر المواقع التي كانوا فيها.

والى جانب ذلك الرصد العياني والوجداني، فإن مظاهر الحياة الأخرى أو وجوهها الأجل، هي الأخرى راحت تجد لها مستقرا في عقل ووجدان الحريري، فأخذ يبرز مفاتنها، ويظهر بدائع حسناتها، معيدا صياغتها بأسلوبه الرفيع، موشيا تلك المحاسن بالوأن البديع، جاعلا من الجنس اللغوي، وشاحا يحيي به متون تلك المظاهر، وناسجها بأسلوب فريد اسمه

* كاتب عربي يعيش في موسكو

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨، نزهة

(طقوس الموت) ويصور مجالس الفاتحة، ومظاهر الحزن والتعجب يقول (ص ٩) : «حتى ادتسني خاتمة المطاف، وهدتني فاتحة الاطاف الى نادر رحيب، محتو على زحام ونحيب، فولجت غابة الجمع، لاسر مجلبة الدمع، فرايت في بهرة الحلقة شخصا شخت الخلقه، وشخت، نحيف، هذا التصوير الأولي، يكشف عن حالة الناس عند فقد عزيز لهم، وهي من الطقوس الفولكلورية القديمة، والتي لا تزال مظاهرها موجودة عند الناس، وثمة التفاتة هامة، لم تفت الحريري، هي أن مجالس الفاتحة عند العرب والمسلمين تتحول بعد اليوم الأول على الأغلب الى منتديات للتذكير والتذكار، والعتب والعتاب بغية دوام المواصله من جهة، ومن جهة ثانية، تخفيف وقع الحادث على ذوي المتوفى، خلال أيام العزاء الثلاثة، ومن هذا النضادي - مجلس الفاتحة - ينتبه الحريري الى - المأكولات والطيوات والملابس وغيرها، مذكرا - على لسان أبي زيد السروجي - بنهاية المطاف للحياة، وبالعصفه في دفن الميت(ص ١٠ - ١١) ثم ينتقل الحريري الى الوجه الثاني، المناقض للوجه الأول في مسلكية - الشيخ الواعظ - السروجي دون أن ينسى المظاهر الفولكلورية يقول (ص ١٢). قال الحارث بن همام فأنبته مواريا عنه عياني، وقفوت أثره من حيث لا يراني، حتى انتهى الى مفارة، فانساب فيها على غرارة، فساملته ريمًا خلع نعليه، وفسل رجليه، ثم هجمت عليه، فوجدت مثافنا لتلميذ على خبز سميد، وجدي حنيد، وقبلتهما خابية نبيذ، وبهذا النص تتوضع أنواع من العادات، كخلع النعل وغسل الأرجل، وأنواع من الفخار والمشوي على حجارة.

وفي القامة الثانية، والمسماة بالحلوانية، يذكر الحريري مظاهر التبدلات الاجتماعية على الشخص - وما يرافقها في الأزياء والملابس، يقول /ص ١٣ - ١٤ / «حكى الحارث بن همام قال. كلفت مذ مطيت عني التماثم ونيطت بي العمام، بأن أغشى معاني الآب قائلة هنا - في السياق الاجتماعي من الطفل ذي التماثم الى الشاب وهو يلبس العمامة - كعرف سلك، يتوجب التزيي به في هذه السن.

أما في القامة الثالثة، والمعروفة بـ«الدينارية» فإن الحريري يعكس حالة التندر الاجتماعي، والتي يسود التعامل



- منه، ضمن شرطي الزمان والمكان.
- ٥ - تفجر الحدث بـ«اللغة الوصفية» في سياق السرد القصصي وبأسلوب الحريري وحده.
- ٦ - يؤلف الشعر الرديف الأمثل للنثر في بناء المقامات، وهو ثابت في جميعها.
- ٧ - تعكس أجواء المقامات مظاهر واسقاطات فولكلورية، للموروث المتناقل شفهيًا، شعرا ونثرا، وتصبح طقوس القامة أجواء الحكايا وأحاديث السامر.
- ٨ - تبرز عناصر التشويق من خلال تراكبات الحدث وتجلياته وبأسلوب شبه مسرحي، يظهر البطال - أبوزيد السروجي - في نهاية كل مقامة، ليثبت ديمومة بقائه.
- ٩ - تقوم اللغة ببناء هيكل المقامة، بشكل متين، ليس للهنات فيها نصيب وتتساق موجات هذه اللغة في إيقاع قصير ومتواتر اسمه السجع، والمفردات النهائية تتوالد من معانيها، وأفعالها وصرفها، يلعب الجنس والتورية فيها، دور الوشاح المركز للأسلوب.
- ١٠ - وضمت مقامات الحريري - بتقديرا - للبنات الأولى الواضحة للقصص القصيرة في الأدب العربي وهو الأمر الهام الذي لم ينتبه إليه. على أساس تلك الرؤية والمنهج صاغ الحريري مقاماته، واكمل فنا على يديه، حتى أنه قدم بغداد سنة ٥٠٤ هـ ليلقى تلك المقامات على أهلها من العلماء والادباء والنقاد - كما يقول ابن الخشاب.^(١)

وبالنظر لأهمية الموروث الشعبي في آذهام الناس، وتأثير المعتقدات الروحية في آذهانهم فإن الحريري وظف هذا الجانب في مقاماته بأسلوب ناجح، فغال، ويندر أن تخلو مقامة من ذلك وقد كانت إسقاطات الحريري بهذا الجانب واعية، أي أن هذا التوظيف كان مدروسا بحيث إنه يخدم الهدف ويقوي الوسيلة ولا يخل بالبناء الفني للنص الأدبي في المقامة، وأنسياقا مع هذا المنهج، سوف نتعرض للمظاهر الفولكلورية في تلك المقامات مؤكداً على أن اسم المقامة وموضوعها يولده الحريري من البيئة التي يحكي عنها. ففي القامة الأولى والمسماة بـ«الصنعانية» فإن الحريري ينطلق من البيئة اليمنية بخصوصية «صنعاء» ليصبح الأمر - فيما بعد - معملا على البلدان العربية والإسلامية - فهو يذكر

بها، في بعض أوساط المجتمع العربي بعامّة، والعراقيين، بخاصّة، هي (التعليق على الأعرج) والتي يدعيها بعض الناس للتكسب والكدية على اعتبار، أن من يغزل بمشيقته هو من أصحاب العمامات، ولذلك يساعد على الزمان من هذه الزمانة يقول الحريري، على لسان الحارث بن همام - الراوي - بعد أن عرف تماثيل أبوزيد السروجي (ص ٢٤ - ٢٥): «قد عرفت بوشيك، فاستقم في مشيك، فقال: إن كنت ابن همام فحييت بكأمر، وحييت بين كرام فقلت أنا الحارث، فكيف حالك والحوادث، فقال: انتقلب في الحالين بؤس ورخاء، وانتقلب مع الريمين زعزع ورخاء، فقلت: كيف ادعيت القزل وما منك من هزل، فاستمر بشره، وأنشد (ص ٤٥).

تعارجت لا رغبة في العرج

ولكن لأقرع باب الفرج

وألقي حبل على غاري

وأسلك مسلك من قد مرج

فان لامي القوم قلت أعذروا

فليس على أعرج من حرج

وتحكي المقامة الرابعة عن أهل دمياط، واسمها «الدمياطية» وتدور أغلب موضوعاتها على أمثال الفصيحة والشعبية مثل «أرعى الجار لوجره» (ص ٢٧)، كما أنه يذكر فيها «الحمامات» (ص ٣٠)، ويتوقف عند رؤيا الهلال في أول الشهر لاسيما هلال العيد كعادة عند المسلمين لمعرفة التقويم الهجري (قال قلابتنا نرقبه رقية أهلة الأعياد).

أما عند المقامة الخامسة، والمعروفة بـ«الكوفية»، فإنه يتوقف بالفارقي عند سامر أهلها، وكيفية انقحاده ووقته: في أيام الصيف وعلى ضوء القمر - يقول (ص ٢٢) سميرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين، وقمرها كتمويز من لجين، مع رفقة غدا بلبان البيان، وسحبوا على سحبان ذيل النسيان، ثم يصف حالة قدم الضيف الطارق ليلاً: «فلما رى الليل البهيم ولم يبق إلا التهويم، «سمعنا من الباب نياة مستنبح، ثم تلثها صكة مستنقع، ومن هذه المقدمات لبده الضيفاء، «شعبرنا الحريري بأن الضيف الطارق جاء بعد أوان العشاء، فيستعير لهذه الحالة المثل الملائم لها وهو «خير العشاء سوافره» (ص ٢٤) وبعد المسامرة والحديث، يمرج أبوزيد ليذكر بالحوادث التي كان العرب يؤرخون فيها يقول (ص ٣٦) «أحبرتني أمي برة وهي كاسمها برة، أنها نكحت عام الغارة بعوان رجلا من سرة سروج وغسان، وعام الغارة إحدى وقائع العرب في التاريخ.

أما في المقامة السادسة، والمعروفة بالرماغية، فإنه يمر مع الكرام بذلك المكان مسلطاً الضوء على أمراء البيان والبلاغة ضارباً الذكر صفحاً عن فلكلور أهلها.

ويتوقف في المقامة السابعة والسماة بـ«البرقيعية» عند مظاهر العيد في تلك القصة الواقعة في ديار ربيعة فوق الموصل وديون نصيين والمعرفة بـ«برقيعية»^(١) حيث تأسره تلك المظاهر الفولكلورية، وهو مقيم في تلك الديار فيقول (ص ٤٨) «حكى الحارث بن همام قال: أزمعت الشفوس من برقيعية، وقد شمت برقي عيد، فكرمت الرحلة عن تلك المدينة أو أشهد بها يوم الزينة، فلما أظلم بفرضه ونفله، وأجلب بخيله ورجله، اتبعت السنة في لبس الجديد، وبرزت مع من برز للتعبيد، وحين التأم جمع المصل وانتظم، وأخذ الزحام بالكظم، طلع شيخ في شملتين، محبوب المقلتين السخ، بهذا الاستهلال، طلع شيخ الحريري في قلب الفولكلور العربي الاسلامي، حيث تقتضي الشريعة ابدال الملابس الجديدة بالقديمة في يوم العيد، يضاف الى ذلك فرض صلاة يوم العيد، واعطاء الزكاة والفطرة، ومن هنا يتضح أنه حدد عيد الفطر، ومن هذه الاحتفالية الكرنفالية، يظهر كيفية قيام الشحاذين والمكدين باستغلال مثل هذه المناسبة الدينية، وبعد أن يحكم أبوزيد السروجي لعبته في التكسب بيوم العيد، يدركه الحارث بن همام ليكشف حيله، فينصب عليه من خلال الفولكلور ذاته، حيث يطلب منه غسول يروق الطرف وينقي الكف وينعم البشرة، ويعطر النكهة، ويشد اللثة، ويقوي المعدة (ص ٥٤) ثم يعيل بك الخديعة لذكر الاشباب والمتداوي بها فيقول (ص ٥٤) «وليكن نظيف الظرف، أربع العرف، فتي اللق، ناعم السحق، يحسبه اللاس ذرورا، ويخاله الناق كافورا، واقرن به خلاة نقيه الالاس، ضحوية الوصل، أنيقة الشكل، مدعاة الى الأكل لها مخافة الصب وصقالبة العضب، وآلة الحرب». ومن هنا ندرك مدى العمق الاجتماعي المنعكس في ذهن الحريري حتى يعرف كل هذه الأمور الصغيرة والدقيقة وكيفية توظيفها والاستفادة منها.

وفي المقامة الثامنة، والسماة بـ«المعرية» يتناول الحريري موضوعاً من الحياة الزوجية والخلاف والطلاق، والزعل والغيط، وما الى ذلك من تشابك في حياة الزوجين (ص ٥٥ - ٦١) إضافة الى حل الاشكالات الاجتماعية الناجمة عن الاعتداء على البكور، وما يرافق ذلك من دية أو ما يصرف بـ«الفصل» في سياق العادات والعرف الاجتماعي، ومن مرة الثمنان، ينتقل الحريري الى بلاد مصر، حيث يتوقف عند ذات الموضوع في المقامة التاسعة والسماة بـ«الاسكندرية»، ولكن بصورة أعق، حيث يتسلل الحريري في هذه المقامة الى الأشياء الخاصة بين الزوجين، من حيث القدرة الجنسية والعملية: تقول المرأة (ص ٦٢) «فلما استخرجني من كتامي، ورحلني عن أناسي، ونقلني الى كسره، وحصلني تحت أسره، وجديت قعدة جئمة وألغيت ضجعة نومة». وهذه الشروط، تسقط التكليف عن الزوجة، ويحق لها طلب الطلاق في ضوء الشريعة الاسلامية، ومن المنظور الشعبي واسقاطاته على الحياة

الزوجية، فإن الحريري لا يترك الأمر، فيجعل المثل الماثور إحدى الدراءات لصمد حالة نفور الزوجة، فيقول القاضي (ص ٦٣): «لا مضيا بعد بوس، ولا عطر بعد عروس، ثم يستطرد بشرح الحالة (راجع ص ٦٣ - ٧٠).

وفي المقامة العاشرة والمعروفة باسم «الرحبية» نسبة إلى رحبة مالك بن طوق، فإن الحريري يتطرق في مستهلها إلى حلالة الرأس في يوم السبت، وليس في يوم الاثنين، كما هو سائد الآن، يقول في ذلك (ص ٧٠) «فلما القيت بها المراسي وشددت أماراسي «حبالي» وبرزت من الحمام بعد سبت راسي» والسبت هو حلق الرأس. وعند نهاية المقامة، يضمن الحريري المثل «عاد بخفي حنين» والذي يقابله المثل الشعبي السائد عند أهل العراق هو «أيد من ورا وأيد من جدام» في الأبيات الشعرية على النحو التالي (ص ٧٥)

«ولكم من سعي ليهطاد فاصطبه... ولم يلق غير خفي حنين»

وفي المقامة الحادية عشرة والمعروفة بـ «الساوية» وهي من بلاد فارس الإسلامية (٦) يذكر الحريري موضوع — زيارة القبور — كمسورث إسلامي مازال العرب والمسلمون يأخذون به، وقد جاء الموضوع على النحو التالي: «حدث الحارث بن همام قال: أنست من قلبي القساوة حين حلت سارة، فآخذت بالخمر الماثور في مداواتها بزيارة القبور، فلما صرت إلى محلة الأموات (المقبرة) وكثت الرفات، رأيت جمعا على قبر يحضر، ومتجوز يقبر (ص ٧٦).

وفي هذا المشهد، ينتقل إلى مشهد فولكلوري آخر، هو ملاحتته إلى «الندابات» اللاتي يتدبن ويحنن على الميت، وهذا التقليد عربي أصيل، مازال ساريا حتى اليوم، يقول، وهو في معرض حديثه عن الخطبة عند قبر الميت (ص ٧٨): «وأعرضتم عن تعديد النوادب، إلى أعداد المادب، وعن تحرق الثواكل إلى التناق في المأكلك.

وفي المقامة الثانية عشرة والمعروفة بـ «الدمشقية» فإنه يتطرق إلى عادة التسبيح عند النساء وذكر المسابح، وهي عادة شعبية مازالت قائمة عندنا للعجائز في دمشق، وغيرها من البلاد الإسلامية (ص ٨٤) وعلى مسير القوافل الطاعنة نحو مكة، يظهر الحريري بطله — السروجي — وهو يأخذ القوم في الأحلام والرؤيا والقال واستخدام الرقية «العوذة» (ص ٨٦).

وفي المقامة الثالثة عشرة والمعروفة باسم «البغدادية» فإن الحريري يتعرض فيها إلى موضوع الأدب والأدباء... إلا أنه يذكر عادات النساء في ذلك الأوان وكيفية الاحتيال للعجائز لدخول نوادي الرجال الأدبية، يقول (ص ٩٧-٩٨): «ونهضت أقفو أثر العجوز، حتى انتهت إلى سوق مقفصة بالأنام، مختصة بالزحام، فانغمست في الغمار وأملست من الصبية

الأغار، ثم عاجت بخلو يال إلى مسجد خال، فأماطت الجلباب، وفضت النقاب، وأنا لها من خصاص الباب».

وتبرز المقامة الرابعة عشرة والسماة بـ «المكية» مناسك الحج، وما يتوجب على الحجاج من تأدية بعض الشعائر والراسم، اتباعا للتربعة الإسلامية، وما يجب على الحجاج المسلمين بعد قضاء مناسك الحج من نفث — وهو تلقيل الأطفال، والحلق والهدى وأشباه ذلك (انظر ص ٩٩)، ثم يذكر بعض العادات والتقاليد السائدة في ذلك الحجاج من تقديم الكبر على الصغير (ص ١٠٠)، ثم يذكر بعض الأكلات الشائعة — وفنذك — ويردها بسباق شعري جميل (ص ١٠٢)

أريد منكم شواء وجردقا وعصيدة
فان غلا فرقاق به توارى الشهيدة
أولم يكن ذا ولا ذا فشعبة من ثريدة
فان تعذرون طرا فعجوة ونهيدة
فأحضروا ما تسنى ولو شظي من قديدة

ويستوقفنا الحريري في المقامة الخامسة عشرة والمعروفة بـ «الفرضية» حيث أن موضوعها يدور حول الفروض والواجبات الشرعية، من وجهة نظر إسلامية، عاكسا ذلك على الأخلاق، لاسيما في مسالة الأكرام الضيف من خلال المبدأ القائل «الوجود بالوجود» لذلك يبرز «التمر» كمادة أساسية، وإلى جانبها «الالباء» وهذا الغذاء الفولكلوري، يصاحب موسم ولادة الأغنام والماعز، فهو يخرج من لبن الوليد، وذا ذو موسم طيب ولذيذ جدا (٧) وتكون الوجبة الغذائية أكمل هذا صاحبها التمر، فإذا حل الضيف في موسم الذكاء — الربيع — فهي الأكلة المفضلة التي تقدم اليه، لذلك كان الحريري قد رصد هذه المسألة، وهو ابن ريف زراعي، وهذه الأكلة في جنوب العراق معروفة جدا، وهو ابن البصرة، والبصرة في الجنوب، لندع الحريري يتكلم عن ذلك، يقول: (ص ١٠٦ - ١٠٧) وهو في معرض حديثه لاستقبال السروجي: قال الحارث بن همام: «فأحضرت ما يحضر للضيف المجافي» في الليل الداجي، ثم يبدأ السروجي بحديثه يقول: «غدوت وقت الاشراق إلى بعض الأسواق، متصديا لصيد يسمن، وأحسن اليه يسمن، فلحظت بها تمرا قد حسن تصفيقه، وأحسن اليه مصيفه، فجمع على التحقيق صفاء الرقيق، وقنوء العقيق، وقبالت لها قد برز كالإبريز الأصفر، وإنجلي في اللون المزفر، فهو يثنى على طاهيه بلسان تناهيه، ويصوب إلى مشتريه، ولو تقد حبة القلب فيه، فأسرتني الشهوة بأشطانها، وأسلمتني العيمة إلى سلطانها، فبقيت آخر من شب وأذهل من صب» (ص ١٠٨).

هذا النص يكشف عن الحالة النفسية عند مشتهي الأكلة المذكورة «الباء» فكلمة العيمة هي في الأصل شهوة اللين (٨)، وما التوصيف الأسر لها، من قبل الحريري بهذا الشكل إلا

إلى لأهميتها وحب الناس لها، حتى أن هذه المقامة برمتها حور حولها وكيفية اقتناسها يقول السروجي، لمضيعة لحارث بن همام، بعد أن ضاف عند أحدهم، وعرض عليه قعة شرعية تحتاج إلى فتوى (انظر ص ١١٠) وكيف أوجد لها، شرط أن يطعمه تلك الأكلة، يقول السروجي بعد أن دخل لبيت (ص ١١١). «أريد أزهى راكب على أشهى مركوب، إنفع صاحب مع أرض مصحوب»، هنا الحريري يدخل لقاري، بوحدة الألفاظ، يستأنف (ص ١١١) «فأفكر ساعة طويلة ثم قال لعلك تعني بنت نخيلة من لبأ سخيلة، فقلت إياها غنية، ولاجلها تغنيته»، وبعد أن يتحاورا ويتنازرا، يقول للسروجي (ص ١١١/١١٢) «فقلت له والذي حرم أكل الربا، وأحل أكل اللبأ ما فهت بزور، ولا دليتك بغيرور، وستخبر حقيقة الأمر، وتحم بذل اللبأ والتمر».

وفي المقامة السادسة عشرة والمسماة بـ«المغربية»، يذكر الحريري، بعض أنواع من الجلوس مثل «الحياء» وهو أن يجتمع الرجل بين ظهره وساقيه بعمامة ونحوها، يقول (ص ١١٥): «فحلوا لي الحياء وقالوا مرحبا مرحبا»، ثم يذكر كيفية الجلوس في المسجد بعد إبداء التحية له، ضمن المنظور الإسلامي، وهو «مسلاة ركعتين، بعد أن يؤدي التحية الكملتين، أي يقول: السلام عليكم» (انظر ص ١١٦).

وفي المقامة السابعة عشرة، والمعروفة بـ«الفقرية» ويدور موضوعها حول قرارة الرسالة بالقلوب، يذكر الحريري إحدى الأدوات الفولكلورية الخاصة بجزء الصوف، وهي «الجم» (انظر ص ١٢٢).

أما في المقامة الثامنة عشرة، والمسماة «السنجارية» فإن الحريري يذكر بعلاقات الجوار والولائم والمآذب الجليل «العام» (ص ١٢٠) ثم ينتقل إلى موضوعات النعمة بعد هذه الوليمة، فيذكر تندر الناس بالألقاب والكنى والصفات، يقول (ص ١٢١) «كان لي جار لسانه يتقرب، وقلبه عقيب، ولفظه شهد ينقح، وخبره سم منقح، حتى يقول في (ص ١٢٢) «اتفقت لوشك الحظ المنجوس، وتكد الطالع المنحوس»، أن انطقتني حميا الدمام عند الجار النمام ثم ثاب الهه بعد أن صرد السهم، فأحسنات خيال والوبال وضعية ما أودع ذلك الغربال»، ومن تلك الموائد والولائم، يعرج الحريري على ذكر بعض أنواع الحلوى، يقول (ص ١٢٨) «ثم استحضرت عشر صصاف من الغرب، فيها حلواء القند والضرب» وهذه الأنواع تتصدر من العسل والسمن والفلفل الأبيض، كما يشهد بلغة أبي زيد السروجي كيف يشرى الناس بهذه المأكولات والحلويات، يقول (ص ١٢٩)، «فأقبل علينا أبو زيد، وقال اقراءوا سورة الفتح، وابشروا بأندمال القرقر، فقد جبر الله تكلسم»، وسنى أكلكم، وجمع في ظل الحواء شملكم، وعسى أن تكررهم شيئا وهو خير لك، ولما هم بالانصراف مال إلى استهزاء الصفا، فقال لأسدك، أن من دلائل الظرف سماحة المهدي بالظرف، فقال كلامكم لا والغلام قال الحارث: «ثم اقتادنا أبو زيد إلى

حواته وحكمنا في حلواته» (ص ١٢٩).

ويستكمل الحريري في المقامة التاسعة عشرة والمعروفة بـ«النصبية» بعض ما كان بدءا في المقامة السابقة، حيث إنه يذكر في هذه المقامة بعض أنواع الأكلات والأواني، وكيفية زيارة المريض وعيادته دون الإبرام، لا سيما وقت القنيلة (ص ١٤٢-١٤٤) قال «ان الناس قد أمال الأعناق وراود الآمات، وهو خصم الد وخطيب لا يرد، ففصلوا حيله بالقنيلة واقتدوا فيه بالآثار القنولة»، وهو هنا يذكر بالحديث الشريف: «قلوا فإن الشياطين لا تقبل» فجعم المآثر الشعبي مع المنقول الديني في وحدة الموضوع، وبذلكه بارع، وبغية استكمال الموضوعات الفولكلورية، فإن الحريري لا يسمي الأشياء المنزلية بمسمياتها المعهودة، بل يعتمد إلى ما تكتى به وتلقب، يقول على لسان السروجي، بعد أن عزم القوم على الرحيل (ص ١٤٤/١٤٥)، «فالتفت أبوزيد إلى شبله وكان على شاكلته وشكله، وقال اني لا أخال أباغمر/الجوع» قد أضرمت في أحشائهم الجعرة، فاستدع أبا جامع/الخوان /فانه بشرى كل جائع وأدفعه بأبي نعيم /الخبز الحواري/ الصاب على كل ضيم، ثم عزز بأبي حبيب /الجدي من المعز/ المحب إلى كل لبيب، القلب بين أحراق وتعذيب، وأهب بأبي ثقيف /الخل/ فخبذا هو من أليف، ولهم بأبي عون /الملح/ فما مثله ممن عون، واستحضر أباجميل /البقل/ لجميل أي تجميل، وحسي هل يأم القرى/السكياح المخلل/ المذكرة بكبرى، وأنتننا أم جابر /المريسة/ فكم لها من ذاك، وتناد أم الفرج /الجؤاذب المصنوع من سكر ورز/ ثم افتك بها ولا حرج، وأختم بأبي رزين /الخبيص/ فهو مسلاة كل حزين، وأن تقرن بها أبا العلاء /الغالودج/ تمنع اسمك من الجلاء، وأياك واستدنا المرجفين/ هو الطست والابريق/ قبل استقلال حمول البين، وإننا نزع القوم عن المراس، وصافقوا أبا إياس /وهو الغسل/ فاطف عليهم أبا السرو/ البخور/ فانه عنوان السورور، قال ففقه ابنه لطائف رموزه بلطافة تميزه، فطاف علينا بالطيبات والطيب، إلى أن أذنت شمس الغيب».

وفي المقامة العشرين والمعروفة بـ«الفارقية» فإن موضوعها الموت، فلا يعرج على تفاصيله سوى بالخطبة واعظ الاعتبار (ص ١٤٧-١٥١).

وفي المقامة الحادية والعشرين، والمسماة بالآرزية، «فان الحريري يلبس بطله أبازيد السروجي لباس الواقع الديني، متلبسا شخصية فخر الدين الرازي ليعظ الولاء والحكام (ص ١٥١-١٥٩).

وفي المقامة الثانية والعشرين، المسماة بـ«الفرافية»، يصف الحريري عن ذكر الفولكلور، ويخصصها لصناعة الحساب والأنشاء ص ١٥١ : ١٦١ كما أن موضوع المقامة الثالثة

والعشرين والمعروفة بـ «المقامة الشعرية» لا يقرب صوب الفولكلور وينحصر في السرقات الشعرية والمناظرات الأدبية^(١) راجع ١٦٦-١٧٨.

فيما يعرج الحريري في المقامة الرابعة والعشرين، والسماة بـ «القطيعة» على موضوع الزهات في الربيع، والسيران في تلك الأوقات / ص ١٧٨، كما يذكر عادة دينية - إسلامية مازالت جارية هي «القسم» بآية الآب الميت (ص ١٨٠).

وفي المقامة الخامسة والعشرين والسماة بـ «الكرجية» فإنه يطرُق الفقر في الشتاء، وما يحتاجه الناس، ويذكر كفافته السبعة (ص ١٨٧ - ١٩٢).

وفي المقامة السادسة والعشرين والمعروفة باسم «الرقطاء» فإنه يطرُق موضوع سداد الدين وقت العوز (ص ١٩٢-٢٠٢).

وفي المقامة السابعة والعشرين والسماة بـ «الوبرية» فإن الحريري يتوقف ملياً مع صناعات الصوف البدوية، من جهة ومن جهة ثانية، يأتي على ذكر القاتي وحركته في الظهيرة، (ص ٢٠٣) وأهمية نومة القيلولة، يقول: (ص ٢٠٦) «قال، هل لك في أن تقيل، وتتصامى القال والقيل، فإن الأبدان انضاض تعب، والهاجرة ذات لب، ولن يصلح خاطر وينشط الفاتر كقائلة الهواجر، وخصوصاً في شهري ناجر وأراد بشهري ناجر تموز وأب»، ويُنسب الحريري إشارات الدلالة في الطرق للفقرة مثل (الإيماء بالثوب (ص ٢٠٧) ويسميه أهل العراق / الوصي / وهي عادة فولكلورية معروفة قولا أهل الريف يستخدمونها.

وفي المقامة الثامنة والعشرين والمعروفة بـ «السمرقندية» فإن الحريري، يتناول فيها الموروث الإسلامي في مسألة الاستحمام في يوم الجمعة، يقول (ص ٢١٣) «فوافيتها / يقصد سمرقند / بكرة عروسة - أي يوم الجمعة - بعد أن كابدت الصعوبة، فسعيت وما نعت، إلى أن حصل البيت، فلما نقلت إليه قنذي وملكتك قول عندي^(٢) عبت إلى الحمام على الأثر، فأطمت عني وعثاء السفر، وعند حلوله البيت فإنه يعود إلى مسميانه الشعبية للأثنية والحوائح، فيقول (ص ٢١٨) «وحين انتشر جناح الظلام، وحان ميقات المنام، أحضر أبريق المنام، معكوكه بالفدما، ومعكوكه أي مشدودة، والفدما ما يوضع في قم الأبريق ليصفي ما فيه من الفدما، وهو السد^(٣) وأهل العراق يستعملونه من الليف.

وفي المقامة التاسعة والعشرين، والمعروفة بـ «الواسطية» نسبة إلى واسط في العراق، فإن الحريري، يتناول فيها عادات الناس في البيع والشراء داخل السوق (ص ٢٢٠) ثم يذكر كنيات العجين والخبز. وقد وردت على لسان جبار الحارث بن همام حيث يقول (ص ٢٢٠ - ٢٢١) «حتى سمعت جاري بيت بيت، يقول لنزيلي في البيت، قم يا بني لا قعد جلدك ولا قدام ضحك، واستجسب ذا الوجه اليدي / يقصد الرغيف المستدير / وأوان الذرى / الأبيض / والأصل النقي / الحنطة الجيدة /

والجسم الشقي / أي الذي كتب عليه الشقاء من الطمن والجن والخبز في النار / الذي قبض ونثر / أي الماخوذ من العنبر - المخزن - ونثر في الشمس / وسجن وشهر / أي أدخل في الرحى وأخرج منها / وسقي وفطم / أي أضيف إليه الماء أثناء العجن ثم منع منه عند الخبز / وأدخل النار بعدما لطم أي وضع في التندور وضرب باليدين / ثم أركض إلى السوق ركض المشوق، فقايفض به اللاقح الملح / يعني حجن الزناد المفسد / المصلح يعني يحترق ويستفاد من حرقه المكند للمفرح يقصد المخزن / المعنى المروح / أي المتعب والمبلغ الراحة / ذا الزفير المحرق / يقصد ما يخرج من النار عند قده / والجنين المشرق / كتابة عن الشرر الضيء / واللفظ المقنع والنيل المتع من القناعة والعطاء المريح الذي إذا طرُق رد وبرق، وباح الحرق ونفث في الخرق / أي عملت النار به / . انظر كيف يكتسي الحريري الخبز، وكيف يصفه في مراحل صنعه، وكل هذه العملية لأجل مقايضة رغيف خبز واحد بحجرة القناد / راجع ص ٢٢٢.

ثم يذكر المهر والزواج على أساس ما سنه الرسول محمد ﷺ يقول (ص ٢٢٣) : «ألا أنهم لو خطب اليهم إبراهيم بن أدهم أو جبلة بن أبيهم^(٤) لما زوجوه إلا على خمسمائة درهم، فقتاده بما مهر به الرسول ﷺ زوجاته، وعقد به أنكة بنتاه، على أنك لن تطالب بصدناق ولا تلجأ إلى طلاق».

وبعد اعداد مراسيم الزواج، يذري أبوزيد السروجي بخبطة عصماء، يضمنها المواطع البدوية والأسر الاعتبارية (ص ٢٢٦ - ٢٢٧)، يتم عقد الزواج بخمسمائة درهم، يلتفت إلى الحارث ويقول له : «بالرفاء والبين» ثم أحضر الطواء التي كان أعدها، وأبدى الأبدية عندها، وكدت أهوى بيدي إليها، فزجرتني عن المأكلة وأنهضني للمناولة، وهذه إحدى العادات والتقاليد التي يتوجب الالتزام بها الرجل - الزوج بعد عقد القران . كما أن هناك إشارة إلى زواج الضرتين (ص ٢٢٩).

وعند المقامة الثلاثين المعروفة بـ «الصوردية» نسبة إلى «صور اللبانية» الآن، فإن الحريري يتعرض في موضوع الزواج ثانية، ولكن عندفة أخرى من الناس هم «المكديون» يشرح مياهم احتفالاً بهم بمصر، بعد أن رحل عن صور . يقول (ص ٢٢٢ - ٢٢٣) : «فبينما أنا يومها بها أطوف، وتحتي فرس قطوف، إذ رايت على جرد من الخيل عصبة كعصايب الليل، فسألت لانتجاع التزعم، عن العصبة والوجهة فقيل أما القوم فشهود، وأما المقصد فصلاك مشهود / أي أن هناك زفة عرس / يستأنف الحارث بن ممام قوله - فعدتني ميمع الفضاط، على أن سرت مع الفراط لا فوز بحلاوة اللقاظ / هنا يبرهن مظهر فولكلوري آخر هو نثر اللبس والحلوى والرز على العروس وهي في طريقها إلى بيت العريس، وهي عادة موروثة مازالت قائمة حتى اليوم. ثم يعرض الحريري موصافاً لدار التي يتم بها الزفاف وما حوته من نمازق وأرائك منقوشة ولتافس مفروشة وسجوف مرصوفة وغيرها (ص ٢٣٤). ثم

يلبس أبازيد السروجي لباس العراف الكافي والوصاف الشافي (ص ٢١٧) ثم يذكر - النذور - وكيفية نذرهما وأسبابها، لاسيما عند النساء العقم (ص ٢١٧) . ثم يصف كيفية كتابة «عزيمة الطلق» للمرأة المصرة، قال (ص ٢١٨) «فاستحضر قلما بديا، وزبدا بحريا، وزعفرانا قد ديف في ماء ورد نظيف، فما إن رجع النفس حتى أحضر ما التمس، فمسجد أبوزيد وعقر وسبح واستغفر، وأبعد الحاضرين ونفر، ثم أخذ القلم وأسحفر (أي أسرع) وكتب على الزبد المزعفر.

أيهذا الحسني أني نصيح لك والنصح من شروط الدين أنت مستعصم بكن وكين وقرار من الشكون مكن ما ترى فيه ما يردعك من ألف مداح ولا عدو مبين فمتى برزت منه تحولت إلى منزل الأذى والهون وتراعى لك الشفاء الذي تلقى فتبيكه له بدفع هتون فاستمد عيشك الرغيد وحاسن أن تبع المحقوق بالظنون واحترس من مخاض لك حريقك ليلقيك في العذاب المئين ولعمرى لقد نصحت ولكن كم نصيح مشبه بظنين

ثم انه طمس المكتوب على غلطة ونقل عليه مائة تلة وشد الزبد في خرقة جريد، بعدما ضمخها بغير، وأمر بتعليقها على فخذ الماخض والا تعلق بها يد حائض (ص ٢١٩).

هذه العادات والتقاليد مازال كثير من الشعوب العربية يتعاملون بها، لاسيما عند أهل البوادي الأرياف، لذلك يكون للسحر والشعوذة أثر واضح، وما الرقية الشرعية أعلاها إلا دليل على - الترهات - التي تطلق على عديمي المعرفة ، لكن الحريري ضمنها عبارات أصلاحية - تربوية ، وأغلة وبنفس الوقت رسم لنا صورة «فتح الفال» وشعوذاته وطرانق مسلكية

وفي المقامة الأربعين والسماة بـ «التبريزية» فإن الحريري يتطرق في ثناياها إلى السب والشتم والتخاصم بين الزوج والزوجة وتنازلهما باللقاب المشينة كجزء من عادات شرقية، مازالت قائمة حتى اليوم، عند بعض الشعوب، اسمع ماذا يقول (ص ٢٢٤) : «وقال لها يا فيلك، يا دفار، يا فجار، يا غصة البيل والجار، اتعمدين في الظلوة لتعديسي وتيديني في الصلوة تكديسي، وقد علمت أنني حين بنيت عليك ورونت إليك، الفيك أقيح من قردة، وأبيس من قدة، وأخشن من ليفة، وأنتن من جيفة، وأثقل من هيضة، وأقذر من حيضة، وأبرس من قشرة وأبرد من قرة، وأحمق من رجلة، وأوسع من دجلة فسترت عوارك»^(١١) . بعد هذا الكيل من النعت الجارحة من قبل الزوج - وهو هنا أبوزيد السروجي - ترد الزوجة عليه بعبارة الذع ومعان أوجع، تقول (ص ٢٢٥) : «يا الأم من مادي ، وأشام من قاشر، وأجبن من ظافر ، وأطيش من طامر»^(١٢) ، أترمييني بشنارك ، وتقرى عري بشفارك (أي سكاكينك) وأنت تعلم أنك أحقر من قلاصة ، وأعيب من بغلة أبي دامة ، وأفضع من

نكر خطبة الزواج - ضمن أعراف الكنديين ، ضمنها شرائع دين (ص ٢٢٦) ، حتى يجهز بقيمة المهر عندهم، يقول: (ص ٢٣١) «وقد بذل لها من الصداق شلاقا/ هو شبه الخلاة/ عكازا وصفاعا/ هو رداء المكدي / وكرازا / هو كوز ضيق حنق /» وهنا يلاحظ أن الحريري كان دقيق للمشاهدة عميقها، بنى إنه يذكر زواج المكديين وموهومهم تتقم بتبادل وتهادي شيائهم الخاصة بالشحادة والكدية، كعرف خاص بهم، وهي إتقان وأعية ونادرة، ثم يشرح خطبة الزواج عندهم وفق برقمهم واعتقادهم ، يقول (ص ٢٢٧) : «فانكحوه انكاح مثله، صلوا حبلكم بحيله، وإن خفتم عليه فسوف يغنيكم الله من خله، أقول قولي هذا واستغفر الله العظيم لي ولكم وأسأله أن كثر لي المصاطب نسلكم، ويحرس من المعاطب شملكم، قال، لما فرغ الشيخ من خطبته ، وأبرم للختم عقد خطبته ، تساقط من النشار ما استغرق حد الاكثار، وما أغرى الشحيح الايثار، هذا الاستبيان يبرز مظاهر العرس وعقد النكاح بكيفية نشر الدراهم والمليس والفواكه على العروس بعد عقد لقران، وهو أمر يشير إلى أن مختلف الفئات الاجتماعية تحيي هذه المراسيم والعادات في مثل هذه المناسبات، وكل ضمن أثره ومحيطه الاجتماعي.

ولا يتوقف الحريري في المقامة الحادية والثلاثين، والمسماة بـ «الرميلة» عند الفولكلور. إلا أنه يمر من الكرام في المقامة الثانية والثلاثين والمعروفة بـ «الطبية» يذكر بعض أواني الدار، ويطلق عليها اسم «أساور الدار» ص ٢٢٢، وهي الآلات المستعملة كالأجاجة والقدور والجفنة.

وفي المقامة الثالثة والثلاثين والمعروفة بـ «التفليسية» يصفح عن الفولكلور ويتناول موضوع - الحيلة بمرض لفالغ (ص ٢٢٨ - ٢٧٢).

وفي المقامة الرابعة والثلاثين والسماة بـ «الزبببية» يتناول لحريري موضوع بيع العبيد في سوق زبيد - باليمن - لكنه يذكر عادة فولكلورية قديمة هي (الضراط بواسطة كف اليد) وهو ما يعرف اليوم عند أهل بغداد بـ «الزيج» وأهل اليمن مازالوا يستعملونها^(١٣) . وقد وردت في المقامات على النحو التالي - وعلى سنان الحارث بن همام (ص ٢٨٧) «فقلت أنسيت أنك احتلت وختلت، وفعلت فعلتك التي فعلت، فأمرط بي متهازيا».

وفي المقامة (٣٥) للشرازية و(٣٦) المليطية و(٣٧) لصندية) ، فإن الحريري يختار مواضيع مختلفة ، ليس للفولكلور فيها نصيب، وكذلك المقامة (٣٨) والمعروفة بـ (المروية) فإنه يتجاهل الفولكلور ، لكنه يعرج على عادة الفال وزجر الطير (ص ٣٠٧)

وفي المقامة التاسعة والثلاثين والسماة «العمانية» فإن الحريري يطرق موضوعا فولكلوريا جتاً ، هو «العراقة» والتطبيب، إضافة إلى إيراد بعض أسماء الآنية البيتية، كالزنبيل، وكذلك يذكر - العودة - أو الرقية، والحرز، (ص ٢١٤)، ثم انه

حبقة (ضربة) في حلقة واحمر من بقعة في حقة ، وهكذا يرسم الحريري في هذه المقامة تلك المشاهد الاجتماعية الحية والمائلة حتى اليوم.

وفي المقامة الحادية والأربعين والمعروفة بـ «التنيسية» يتجاوز الحريري الفولكلور الشعبي الى التراث الديني، فالمقامة تحكي عن جمع التبرعات بالدعاء (ص ٣٢٢ - ٣٢٨).

وفي المقامة الثانية والأربعين والمسماة بـ «النجرانية» يستفيض الحريري ايما استفاضة في الموضوعات الفولكلورية، حيث انه يظهر تلك الموضوعات بقلوب فني رفيع المستوى، صقيل السبك والفحوى، مازجا بين هذه الموضوعات الشقية وبين الادب ويعرضها بشكل الغاز ادبية - فكرية ذات نسيج اجتماعي - معرفي دقيق اضافة الى انه يذكر بعض الملابس الشعبية مثل «الهدم» وهو العباءة الخفيفة المنسوجة من الصوف حصرا (ص ٣٣٩)، ثم يبرز ايا زيد السروجي في ذلك «الهدم» وهو يتطرح الالغاز، ويقول (ص ٣٤١) : وهو يلغز في مروحة الخيش.

وجارية في سيرها مشمعة ولكن على اثر المسير فقوها لها سائق من جنسها يستحثها على أنه في الاحداث وسيلها ترى في اوان القيط تنظف بالندى وينو اذاولى المصيف فحوها

من هذه المروحة ، او الملهة بالاصطلاح الشعبي، ينتقل الى آلة شعبية اخرى ، ويدوية ايضا هي (حابل النخل) ويسميه أهل العراق بعدة تسميات منها (الصاعودة والغروند) عند أهل الجنوب والفرات الأوسط، و«التبليّة» عند أهل الوسط وخصوصاً أهل بغداد ، يقول اللغز (ص ٣٤١).

ومنتسب الى أم تنشأ أصله منها
يعانقها وقد كانت نفته برهة عنها
به يتوصل الجاني ولا يلحى ولا ينهى

ومن (حابل النخل) يمرض صوب القلم بالتلغيز (ص ٣٤١) ، الى ان يتوقف عند «الميل» الاداة الرئيسية في تجميل العين، ويسميه أهل العراق (المرود) يقول في اللغز (ص ٣٤٢).

وما نأخأختين قهراً وخفية وليس عليه في النكاح سبيل
متى يغش هذي في الحال هذه وان مال بعسل لم تجده يميل
يزيدهما عند المشيب تعهدا وبراً وهذا في البعول قليل

ومن الميل ينزل صوب «الدواليب» او ما تعرف بـ «النواير»، تلك الآلات القديمة التي يستسقي بها (١٣) يقول في ذلك ملفزا : (ص ٣٤٢).

وجاف وهو موصول وصول ليس بالجاف
غريق بارز فأعجب له من راسب طاف
يسح دموع مهضوم ويهضم هضم متلاف

وتحشى منه جسدته ولكن قلبه صاف

ثم تستثير الاواني الفخارية، وما يركب عليها من «المزملات» القصية اوفضية فيجازلها بلغزاً قائلاً (ص ٣٤٢).

ومسرورة مغمومة طول دهرها وما هي تدري ما السرور وما الغم
تقرب أحياناً لأجل جنينها وكم ولدت لولاه طلقت الأم
وتبعد أحياناً وما حال عهدها وأبعاد من لم يستحل عهده ظلم
اذا قصر الليل استلذ وصلها وان طال فالاعراض عن وصلها غم
لها ملبس باد أنيق مطبن بها يزدي لكن لا يزدي الحكم

ثم يلتفت الحريري الى «ميزان الذهب» وكان يسمى وقتذاك بـ «الطار» فيوصف جماله ودقته ويورد ذلك في اللغز ، ايضاً : (ص ٣٤٤ - ٣٤٥).

وذي طيشة شقه مائل وما عاياه بها عاقل
يرى أبدأ فسوق علي كيا يعتلي الملك العادل
تساورى لديه الحصى والنضار وما يستوي الحق والباطل
وأعجب أوصافه أن نظرت كيا ينظر الكيس الفاضل
تراضى الخصوم به حاكاً وقد عرفوا أنه مائل

وفي المقامة الثالثة والأربعين والمعروفة بـ «الكيرية» يعيل الحريري الى ذكر مواصفات النساء ، ولكنه يتجاوز ذلك الى القيافة والعرافة والفراسة ، من خلال سوق الجمال ، ونداءات باعة النوق (ص ٣٥١ - ٣٥٢) ثم يستكمل الصورة بايجاد «حالة خلاف» في «مضرموت» بين بائع الناقة (النساري) وصاحبها الاصيل - ابوزيد السروجي - والذي فقدها في إحدى رحلاته، فيقتاضها عند «العارة» وهو - القاضي الكردي - ويسميه الحريري - قاضي الحي - وينقل الصورة الفولكلورية على النحو التالي (ص ٣٥٢ - ٣٥٣) : «قال ، فأخذت يتلأبيه، وأصدرت على تكذيبه ، وهومت بتمزيق جلايبه ، وهو يقول يا هذا ما مطيتي بطلبك فأكف عني من غريك، وعد عن سبك، ولا فقاظني الى حكم هذا الحي ، البري» من الغي ، فإن اوجبه لك، فتسلم ، وان واهنا عك فلا تتكلم» هنا وضعت الحريري أمام تلك التقاليد القبلية والاعراف السائدة في تلك البروق ، ليوضح لنا كيفية حل النزاعات والخلافات ، يستأنف الحديث «قال، فلم ادواء قصتي، ولا مساع غصتي، إلا ان أتى الحكم، ولو لك، فانتظرنا الى شيخ ركين النصة، أتيق العصبه، يؤنس منه سكون الطائر، وان ليس بالجائر (انظر مواصفات الشيخ) قائدرات انظلم وآتالم ، وصاحبي مرم لا يترمم، حتى اذا ثلث كنانتي ، وقصيت من القصص لبستاني، أبرز نعالاً رزيئة الوزن، محذوة لسلك الحزن وقال - هذه التي عرفت واياها وصفت، فان كان هي التي اعطى بها عشرين، وما هو من المبشرين، فقد كذب في دعواه وكبر ما افتراه، اللهم الا أن يمد قذال، ويبين مصداق لقالة، فقال الحكم : اللهم غفر ، وجعل يقب النعل بطننا وظهرا ، ثم قال - أما هذه النعل فتعالي وأما مطيتك فقي رحلي،

فانهض لتسلم نائتك وأقلع الخمر بحسب طائفتك.

ومن هنا يتبين لنا شكل المرافعة العرفية وكيف تطور الحكم بعد ثبوت الأدلة، بحيث أن قرار «الفريضة» كان دقيقاً وحازماً وأعطى الحق لأصحابه، ورضي الطرفان بذلك.

وفي المقامتين ٤٤ و ٤٥ (الشتوية والسرميلية) يصفح الحريري عن ذكر الفولكلور فيما يمر به من الكرام في المقامة (٤٦) والمعروفة باسم «الحليبة»، حيث يذكر بعض رقاعات أهل حمص والألقاب العالقة بهم وبشكل متفرق (ص ٢٨٥ - ٢٩٢).

يبدو أن الحريري تستويه عادات الشعوب فهو يركز عليها كثيراً، ففي المقامة السابعة والأربعين والمعروفة بـ «الحورية» نسبة إلى «مجر اليمامة»^(١٤) يتطرق إلى موضوع «الحجامة»، يقول في مستهل المقامة (ص ٣٩٧): «حكى الحارث بن همام قال، «احتجت إلى الحجامة وأنا بحجر اليمامة، فارتدت إلى شيخ يحجم بلطافة ويسفر عن نفاثة، فبعثت غلامي لحضاره، وأرصدت نفسي لانتظاره، وبعد ذلك الانتظار يأتي الحجام، ويبدأ الحريري يصف هيئته وطريقته في العمل وأدواته وعدته، يقول (ص ٣٩٩) «رايت شيخاً هيئته نظيفة، وحركته خفيفة، وعليه من النظارة أطواق، ومن الزحام طباق، وبين يديه فتى كالصمصامة»^(١٥)، مستهدف للحجامة، ثم يذكر - بمساجلة لطيفة - بين الحجام وغلامه - أم من الحجامة في الجسم، يقول (ص ٤٠٠): «فقال الشيخ، يا ويلة أيبك وعولة أمليك، أنت في موقف فخر يظهر، وحسب يشهر، أم موقف جلد يكشط، وقفا يشرط، وهب لك البيت، كما ادعيت، أيجصل بذلك حجم فذالك»، ثم ينتقل بالمخاض إلى تعدد مثالب الحجام، والتناوب بالألقاب، كي يذكر الأمثال والصفات التي تعلق بمهنة الحجامة، يقول الغلام لشيخه الحجام (ص ٤٠٢ - ٤٠٣) «فإن يكن سبب نعتك، نفاق صنعتك، فرمها الله بالكساد، والفساد الحساد، حتى ترى أفرغ من حجام ساباط، وأضيق رزاقاً من سم الخياط، فقال له الشيخ بل سلك الله عليك بشق الغم، وتبع الدم، حتى تلجأ إلى حجام غظيم الاشتطاط، كليل المشراط، كثير الخياط والضراط، أنن هناك صفات ونصوت ومثالب، دائرة مفرداتها في قاموس الحجامة، ومتعارف عليها ومتداولة فيما بينهم ذكر الحريري قسماً منها

وفي المقامة الثامنة والأربعين، والمسماة «الحرامية» وهي أول مقامة يصنفها الحريري، فإنه يذكر فيها حنينه إلى البصرة وحاراتها (ص ٤٠٨ - ٤١٧)

وفي المقامة التاسعة والأربعين والمعروفة بـ «الساسانية» يصف الحريري حيل المكدين وذكر لبعض الصناعات (ص ٤١٩)، ويتوقف عند كتابات الطيور وصفاتها، وكيف تضمنتها الأمثال العربية، يقول السروجي في معرض حديثه في الروسية لابنه وهو متلبس حالة المكدي (ص ٤٢٢): «ثم أبرز

يا بني في بكور أبي زاجر (الغراب) وجرة أبي الحارث (الأسد) وحزامة أبي قرعة (الحرباء) وختل أبي جعدة (الذئب) وحرص أبي عقبة (الخنزير) ونشاط أبي وثاب (الظبي) ومكر أبي الحصين (الغلب)، وصبر أبي أيوب (الجمال) وتلف أبي غزوان (الهر) وتلون أبي براقش (طائر متلون يشبه القنفذ) أعلاه أغبر، وأوسطه أحمر وأسفله أسود، إذا نقش ريشه تلون). ومن ثم يعرض بوصفيته تلك إلى بعض العادات السارية عند نشاط الناس، يقول (ص ٤٢٣) «وامترال الضرع قبل الحلب (أي أمسحه) ... واشدج بصريك للحليفاة، وانعم نظرك للحليفاة، فإن من صدق توسمه طال تبسمه، ومن أخطأت قراسته، أبطأت فريسته».

ويختتم الحريري مقاماته بالمقامة الخمسين، ويعطيها اسم «البصرة» وفاء لها باعتبارها أحد أنبائها، ذاكراً مناقب علمائها وأهلها (ص ٤٢٦ - ٤٤١).

وهكذا أظهر لنا الحريري في موسوعته المعرفية / المقامات / كل هذه المظاهر الفولكلورية في القرن السادس الهجري.

الهوامش

- ١- انظر رسالتي / الاعتراض على الحريري في مقاماته (ص ٣) والمنشورة بذيّل كتاب المقامات / طبعة البابي الحلبي الثالثة - مصر ١٦٦٩ هـ - ١٩٥٠ م والتي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة
- ٢- ياقوت الحموي / معجم البلدان ١/ ٣٨٧ - مادة ديرفقيه طبعة دار صادر - بيروت
- ٣- هي مدينة حسنة بين الري وهمدان - معجم البلدان ٣/ ١٧٩ - مادة «ساقه»
- ٤- ادرك بكفولتي، أن أمي - رحمة الله - كانت تقدم لنا هذه المادة اللذيذة «الألبا»، شرط أن نكرن قد نجعنا في المدرسة، وهذه الألبا حولية تقدم في مواسم توالد الغنم بفصل الربيع
- ٥- انظر اللسان - مادة معجم
- ٦- لنا دراسة أخرى عن موضوع «المساخرات الأدبية في مقامات الحريري»، ستصدر ضمن كتاب / مقالات في أدب الحريري /
- ٧- قول «عندي»، يقصد به «عندي كذا وكذا»، أي معي أو في بيتي.
- ٨- اللسان - مادة «دم»
- ٩- إبراهيم بن الأدهم - يضرب به المثل في الزهد - وجيلة بن الأدهم، كثر ملوك الفساسة في الشام.
- ١٠- في عام ١٩٧٩ - ١٩٨١ عشت مع أهل البين في محافظتي عدن وأبين، وشاهدت هذه العادة الفولكلورية شائعة عندهم، وكذلك ما زالت موجودة عند أهل العراق ويسمونوها: «الغافو، أو - الزيج».
- ١١- راجع معاني تلك المقدرات في «المقامات»، ص ٣٢٤ في الحواشي
- ١٢- راجع عن هؤلاء، «شرح الشراح على المقامات»، ص ٣٢٥ الحواشي
- ١٣- راجع - التاج واللسان - مادة «دلب»
- ١٤- معجم البلدان ٢/ ٢٢١ مادة «مجر»
- ١٥- الصمصامة = كنية لسيف عمرو بن معد يكرب الريمي

حملة الإمام الصلت بن مالك على جزيرة سوطرى والعلاقات العُمانية المهيرية

أحمد العبيدي *

تشير المصادر العمانية ^(١) إلى أن هذه الحملة قد حدثت في عهد الامام الصلت بن مالك الخروصي (ح ٢٣٧ - ٢٧٢ / ٨٥١-٨٨٥) . وقد جرت إثر ما ذكر أن النصارى قد نكثوا عهدا لهم مع الامام وشنوا حربا على الجزيرة قتلوا انهاءها والي الامام هناك وبعضا ممن معه وسيطروا عليها.

يتكلمون الاغريقية، اقتطفوا من مؤلفين مبكرين، وخططوا في المادة الواصلة إليهم وانتهوا الى التفسيرات التي عرّضوها في مؤلفاتهم، ولقد استقر بعض قراصنة الهند في الجزيرة أحيانا. كما استقرت بها قبائل المهرة الذين بدأ انهم سادوا على الجزيرة لقرون عدة. ولقد ساعد انعزال الجزيرة مع دوام اتصالها مع الجزيرة العربية على حدوث انتقال مديد للأسلام. ولقد امتد تأثير الاباضية أو على الأقل سلطتها السياسية لفترة من الزمن على سوطرى.

١ - عُمان ومواجهة القراصنة

كان لابد لعُمان ، في بواكير العصور الاسلامية ، بحكم كونها القوة البحرية الاساسية في المحيط الهندي وبحر العرب ان تهتم بمثل هذه الجزيرة ذات الالهية الاستراتيجية والقريبة منها. كما ان اهتمام عُمان الخاص بمواجهة قراصنة البحر الهنود بالذات، والذين كانوا يهددون خطوط الملاحة التجارية وانتظامها واتخذوا في بعض الاحيان من الجزيرة موقعا لهم، قد أدى بها الى أن تشن حملة ضدهم. وكانت الدولة العباسية قد بذلت جهدا عسكريا واسعا للحد من نشاطهم.

ولقد تأتى ذلك لعُمان عندما صادف ازدياد نشاطات القراصنة وبروز سلطة قوية بها، حيث تمكن الامام عُسان بن عبيدالله الفجسي الجهمسي (١٨٩-٢٠٨ / ٨٠٤-٨٢٤)، باستخدام نوع معين من السفن يسمى الشداوة (مفرها شداة) من إيقاف نشاطاتهم القرصنية (Ubaydli (1989).

ولربما تكونت الجماعة الهندية في سوطرى في القرنين

وقد ارسل الامام حملة من عُمان وكتب لقادتها عهدا يوصيهم بأمور يتبعونها في مسيرهم وفي حربهم المتوقعة.

وسيجاول هذا البحث أن يستعرض خلفية هذه الحملة وأن يبحث في كيف شكلت تلك الحملة حدثا يمكن من خلاله الاطلاع على العلاقات بين عُمان والمهرة. وسيحلل العهد الذي دونه الامام.

أود الإشارة هنا الى أن قدرا من المعلومات والاستنتاجات يعتمد إلى حد كبير على بحث سبق للكاتب أن أعده حول أصول سكان سوطرى كما أوردته المصادر العربية، مما سيفسح المجال لتفادي البحث في مسائل سبق التنويه بها هناك (Ubaydli (1989).

وينتهي البحث الأخير الى القول بأنه قد قطن سوطرى سكان محليون ينتمون لأصول من الجزيرة العربية. ولقد استوطن الجزيرة في بعض الأحيان يونان أو متحدثون بلسان اليونان. ولربما قدم بعض المسيحيين من ذوي الأصول اليونانية من بلاد الشام مثلاً، الى تلك الجزيرة ابتغاءاً للمواقع النائية إثر الصراعات التي شهدتها المسيحية في قرونها الأولى. وفي الجزيرة ربما استعادوا رواية تاريخية عن علاقة ما بالاسكندر خاصة أنهم وجدوا أنفسهم وسط مجتمعات يفر بالاصول القبلية العريقة. وبآية حال فإنه يبدو أن علينا أن نعتقد أن القرنين العرب إذ ووجهوا بوجود سكان مسيحيين

بحادث في جامعة كامبردج إنجلترا مختص في التاريخ العُماني من البحرين

٢-١ شخصيات الحملة

عين الامام الصلت خمس شخصيات على رأس الحملة محمد بن عشرين^(٢) وسعيد بن شلال كقائدين أساسيين لها يحل أحدهما محل الآخر إن جرى للأول أمر، وإن حدث لآخرين حدث يحل محلهما حازم بن ممام وعبد الوهاب بن يزيد وعمر بن تميم (السالي، تحفة ١٧٢: ١٧٦). وجريا على عادة في التكليف قديمة في عمان لا يذكر أي لقب قبلي لأي من الخمسة يسهل من التعرف عليهم وتتبع أصولهم.

وكتابت الرسالة هو محمد بن محبوب (جامع الفضل بن الحواري، ٢٠٧: ٢) ^(١) المعروف بياحي عبدالله وهو عالم من علماء الاباضية وتولى قضاء صحرار للامام الصلت ٨٦٥/٢٥١ وتوفي في ٢٣ محرم ٢٦٠ (٢٩ أكتوبر ٨٧٢) العبيدي عام ١٩٩٤ وساعد هذا التجدد على القول بأن الحملة قد تمت قبل وفاة الرجل عام ٢٦٠ هجرية، وهو أمر يتماشى أيضا وكون إمامة الصلت لا تزال في قوتها وعنفوانها، وقيل أن تنزلق الامامة برمتها إلى مهاري الحرب الأهلية اللاحقة التي أودت بدولة الاباضية عام ٨٩٢/٢٨٠ عند عبد العباسيين. والحملة هي حصيلة ازدهار الدولة من جانب وازدياد مقدراتها المالية والسكينة، لكي تعمل تلك الحرب، وهي انعكاس لوجود اتفاق محلي سيتعرض قريباً لزلزال نتيجة هذا الازدهار وبروز الصراعات بداخله.

على أن صاحب المصنف يورد مسألة رفعها أبو عبدالله - إلى غسان في نساء سوقطري اللاتي نقضن العهد إن قالت امرأة منهن: إنا لم نقاتل، ولم نقض عهداً. أichel سباء النساء بأحداث الرجال' فنعم يحل سباء النساء منهن. إذا حاربن. والسباء على النساء. اللاتي ولدن بعد نقض العهد. وإن لم يحاربن' (الكندي، المصنف، ١٥٣: ٩١). فهذه الجملة، ربما أشارت إلى أن تمرّد نصارى سوقطري قد أخذ أمداً قبل حملة الصلت، وبالتالي فإن رواية الزهراء ومقتل والي الامام وغيرها ربما وصفت أحداثاً سابقة. وربما جرت محاولات سابقة لم تنجح، أو لم تنجح النجاح التام. كما أن هذا السؤال حول سبائنا من سوقطري قد يشير إلى وضع نسوة أسرن في حملة سابقة لم تكلل بالنجاح التام، وقد يدخل في باب الجدل الفقهي حول أمور مشوقة، أو متخيلة.

«ويقال إن جملة المراكب التي اجتمعت في هذه الغزوة هي مئة مركب ومركب» (السالي ١٦٨: ١). ويتناغم هذا الرقم مع ما يذكر من أن الامام الهنا (٢٢٦ - ٢٣٧/ ٨٤٠ - ٨٥١) قد تمكن من بناء قوة بحرية وبرية كبيرة نسبياً تمثل جناحها البحري في حوالي «ثلاثمائة مركب مهيأة لحرب العدو» (السالي، تحفة ١٥٠: ١).

٢-٨/٣-٩ أساساً من قرابطة البوارج (المسعودي، ف ٨٧٩: بإقوت ٢٢٧: ٢). وعلى الأرجح أنهم كانوا من عبدة الأصنام، أو كما سماهم السالي «كفار الهند» (تحفة ٢٣: ١). ولا يبدو جلياً سداً حل بهؤلاء القراصة في القرون التالية، حيث بدأ أن نشاطاتهم قد اختفت في القرنين ٦-٧/١٢-١٣، في الوقت الذي كتب بإقوت عنهم (بإقوت ٢٢٧: ٢).

٢- الحملة ضد سوقطري

ولقد توصلت الجزيرة (ولربما سكانها المسيحيون) إلى نوع من الاتفاق مع أول إماسة ظهور في عُمان وهي إماسة الجلتندي - بين مسعود القصيرة العهد (١٣١-١٣٣/٧٤٨-٧٥٠) (الكندي، المصنف، ١١: ٤٥٠) ^(١) ويبدو أنه قد جرت مراعاة شروط تلك الاتفاقية لما يقرب من القرن، حيث وصلت الاشارات الأكر عن الاضطراب بها فقط في عهد الامام الصلت بين مالك الخروصي اليمحدي حين قام النصاري «ونقضوا ما بينهم وبين المسلمين فهجموا على سوقطري وقتلوا والي الامام وفتية معه وسلبوا ونهبوا وأخذوا البلاد وتملكوها قهراً» (السالي، تحفة ١٦٦: ١، ١٧٢). ولربما أدى عرض السالي إلى نوع من تصور أن ذلك عاكس لهجوم خارجي، وهو ما أشار إليه مرتب كتابه كاحد الاحتمالات، وعلى وجه التحديد من نصارى الحبشة. على أن التعمق في البحث يشير إلى أن وجود مسيحيين محليين ممن يعتقد أنهم من أصول إغريقية هم الذين كانوا معنيين بهذا الهجوم (Ubaydli, 1989).

وتلقي الحادثة كما رواها السالي الضوء على نصارى سوقطري، فلقد علم الامام بالحادثة حين كتبت له امرأة من أهل الجزيرة، تسمى «الزهراء» قصيدة تذكر له ماوقع وتستنصره وتذكر بها والي الامام واسمه قاسم، الذي قتل ومعه بعض الأعوان. ويبدو من القصيدة أن النساء قد تعرضن لضرر بالغ في هذه الأحداث.

وعندما وجه الامام حملته أرقها بكتاب وجهه إلى أفراد الحملة ومن بينها قائده محمد بن عشرين وسعيد بن شلال بين لهم فيها «ما يأتون وما يذرون» (السالي، تحفة ١٦٨: ١). وتتضمن الرسالة بمجملها إشارات تؤكد أن النصاري الذين شنوا الهجوم إنما كانوا من سكان الجزيرة المحليين. وقال الامام في كتابه إلى أفراد الحملة إنه قد ولى عليهم القائدين «على جميع سوقطري، أهل السلم منها وأهل الحرب..» (وفي) المصالحة والسلمة والمحاربة لأصل النكت من النصاري، أو من حاربكم من المشركين في سفركم أو في مستقركم» (السالي، تحفة، ١٧١: ١). وذكر في موقع آخر «القرية الناكسة، وأهل العهد الذين لم ينقضوا عهدهم» (السالي، تحفة، ٣٠١-١٧٤). كما ذكر في العهد ما يجب اتباعه إذا ما توصلت الأحداث إلى رأس الزنج أو إلى تربة» (السالي، تحفة، ٣٠١-١٨٢).

٢ - ٢ توجيهات الرسالة

تبدأ الرسالة بمقدمة يليها وعظ واستشهاد بأيات في الحض على طاعة الله والتقوى والتوبة النصوح، وفي الأخذ بمكارم الأخلاق والانضباط (السالمي، تحفة ١٦٨ - ١٧١).

وتنتقل إلى ذكر تولية القائدين في توجيهات إلى «معشر الشراة»^(١) والمدافعة، على جميع سوقطرى، أهل السلم منهم وأهل الحرب، وذلك على الصلابة وقبض الزكاة والجزية والمصالحة والسلمة والمহারبة، وعلى شؤون القضاء والدعوة إلى طاعتها ومؤازرتها والاتحاد حولها، (السالمي، تحفة ١٧١ - ١٧٣). وتثير هذه الفقرة العديد من الأسئلة أكثر مما تجيب - فما هنا إشارة إلى أهل السلم وأهل الحرب: ولا يبدو من المقصود تحديداً بأي من التسميتين. وهل هناك تداول مذهبي وديني بين الفئتين فهناك المسلمون بمن فيهم من الإباضية وأهل السنة ثم هناك المسيحيون والذين ربما كانوا بدورهم أكثر من فئة. فأي من هؤلاء يدخلون تحت تصنيف أهل السلم ومن منهم ينضوي تحت راية أهل الحرب؟

في فقرات تالية يجري الحديث عن «القرية الناكثة»، وفي ذلك إشارة إلى أن ليس كل أهل الجزيرة وبالدات النصراني منهم كانوا مشاركين في الأحدات ضد السلطة العمانية. وعلى الرغم أن مقتل والي الامام المسمى بقباس ربما اشار إلى أن هجوم ما كان قد تم على مقر الولاية إلا أنه يبدو إما أن مقتله والهجوم على قواته قد تم خارج المقر أو أن القوات المهاجمة قد اخذت المقر حين قدوم القوات العمانية. لأن الامام يخبر قواته بين الذهاب توا إلى القرية الناكثة أو اختيار «القرية حيث عود ينزل الولاية والشراة» (السالمي، تحفة ١٧٣.١). ومن المؤكد أن قسما من نصراني سوقطرى لم يشارك في التمرد حيث تشير الرسالة إلى أن ترسل القوات القادمة إلى «أهل العهد الذين لم ينقضوا عهدهم، حتى يصل إليكم وجوههم ورؤسائهم.. فاعلموهم.. أنهم آمنون.. ومروهم بإحضار جزيتهم إليكم» (السالمي، تحفة ١٧٣ - ١٧٤).

وتحتوي التوصيات على إشارات محدودة من طريقة سير السفن في البحر ليقبوا على اتصال مستمر (السالمي، تحفة ١٧٣.١)

وتمت الاشارة إلى أنه إن كان الناكثون متفرقين ترسل لهم طائفة لقتالهم، على أنه إن خاف رجال الحملة أن تستقر تلك الطائفة جرى القتال من قبل المجموعة ككل، وأن يستعينوا بالأدلة من أهل العهد، فإن خافوا على عسكريهم وعلى طعامهم وما شابه، فالنصح بتكوير^(٢) السفن في البحر ووضع الامتعة بها (السالمي، تحفة ١٧٧ - ١٧٩). وترد الارشادات والنصائح العامة من المسلمين في القتال مع بعض الخصائص

الإباضية حوله (السالمي تحفة ١٧١ - ١٧٧ - ١٧٩).

وتضم الرسالة أيضا إرشادات حول التصرفات والفضائل في الزواج والصلاة وتقاضي شرب النبيذ (السالمي، تحفة ١٨١ - ١٨٣).

وتشير الفقرة التالية إلى وجود جماعتين مسيحيتين بالجزيرة، أحدهما يقرأ آتباعها الانجيل والأخرى لا يقرأونه، حيث ورد: «واعلموا أنه لا يحل لأحد من المسلمين نكاح نساء النصارى من أهل سوقطرى لا نساء أهل العهد منهم، ولا نساء أهل الحرب، إلا نساء الذين يقرأون الانجيل من أهل العهد منهم، فأما من لا يقرأ الانجيل منهم من أهل العهد، فلا يحل نكاح نسائهم، ولا أكل ثيابهم، ولا طعامهم، وأما أهل الحرب فلا يحل نكاح نسائهم، قرأوا الانجيل أو لم يقرأوه، ولا تؤكل ثيابهم كانوا من أهل العهد أو من أهل الحرب» (السالمي، تحفة ١٨٢.١). وأبكر الاشارات التي لدينا لتفيد أن نصراني سوقطرى من النساطرة (Doe, 1971, 244).

تضع الرسالة خطوطا مبسطة للسير في المهمة: فالدعوة للصلح على أن يتم (١) القبول بالاسلام فإن لم يقبلوا (٢) فدمعوتهم إلى «الدخول في العهد الأول الذي كان بينهم وبين المسلمين، على أن لهم وعليهم الحق بحكم القرآن وحكم أهل القرآن من أولي العلم بالله ودينه من أهل عُمان ممن نزل إليهم من أمر المسلمين» (السالمي، تحفة ١٧٣.١). فإن قبلوا (٣) الحرب

وتورد الرسالة أيضا توجيهات حول الزواج من عندهم، والتشديد بالذات على أهمية استعادة النساء المسلمات اللاتي بقين بأيدي الناكثين (السالمي تحفة ١٧٥ - ١٧٦).

٣ - العلاقات المهرية العمانية

إذا تربط تاريخ سوقطرى باليمن وعمان فإنها على وجه التحديد ارتبطت بقبائل المهرة إذ أنهم كانوا ساكنيها.

ويرتبط تاريخ المهرة بعمان الجغرافيا والتاريخ، فهي البقعة الواقعة بين قلب اليمن وعُمان (٧). ولابد من الإشارة هنا إلى أن مفهوم المهرة هو مفهوم يغطي رقعة جغرافية واسعة واضحة القلب على أن أطرافها هلامية، وهو أيضا مفهوم مكاني ولغوي وقبلي ليس هذا هو الموقع للدخول في تفاصيله، وإن اكتفينا بالإشارة إلى أنه إن أخذت اللغة كأحد المؤشرات فإن امتداداتها تتجه كثيرا إلى الشرق، بحيث أن بقاياها في العصر الراهن تبين تناحلات القبائل العمانية والمهرية. وبأية حال فإن المؤرخين العمانيين قد اعتبروا أجزاء من المهرة كقبائل عمانية، أو على الأقل تعيش تحت المظلة السياسية العمانية.

كان المهرة أول من تخلف من قبائل اليمانية التي رافقت

حضر موت (١٠). ولقد جرى التراسل بين المنطقتين وعلى وجه التحديد بين الامامين الصلت بن مالك في عُمان والامام أحمد بن سليمان بن حضرموت وكتب هذه المراسلات أو بعضها على الأقل هو نفسه كاتب رسالة توجيهات سوقطري، محمد بن محبوب (الكندي بيان، ١٨٨.٢٧، ٢٨.٢٠، ١٩٥.٦٩). ولابد أن أمر توحيد المنطقتين أو على الأقل تأمين الاتصال بينهما قد شكل هاجس الأئمة في آخر إقامتي ظهور في الجزيرة العربية.

وعرف عن سكان المهرة روحهم العسكرية واستعدادهم للعمل كجنود في قوات الآخرين، ويوغل ذلك في القدم حيث تشير النقوش إلى أنهم خدموا أيضا في قوات ملوك اليمن قبل الإسلام، وشاركوا في الفتوح وكانوا من قوات السلطان الملوكي برسباي في أعماله العسكرية في اليمن عام ٩٢٣/١٥١٧ (Müller, 81-82). وقبل رسم الحدود السياسية الحديثة كان انسحاب المهرة إلى الشرق والشمال وتراجعهم مرتبطا بمدى قوة من يحكم عُمان بحيث شكلت المواقع المتوسطة مناطق متداولة (Müller, 81-82). وينقسم المهرة بدورهم إلى حضري وبدو، ويعيش البدو منهم حياة قاسية وعلى الكفاف (Müller, 81-82). على أن الجبل منهم هم الذين قطنوا المواقع إلى الشرق أي بعمان، بينما وقعت مناطق الحضرة منهم إلى الغرب، أي باليمن (Carter, 1982, 59, Johnstone, 10). وبالبدو وبالأعراب يرتبط الغزو.

من ضمن الانتقادات التي ساقها العالم العماني أبو المؤثر في سيرته ضد إمامة راشد بن النظر القصيرة عدم وقوفه بوجه المهرة، فيورد

«ثم استقام الأمر لرشد واشتد سلطانه بعمان، وقد تكون الأحداث من قبل مهرة في طرف من سفلى عُمان فربما يضربون الرجل ويستاقون للناس بعض الابل، فلا أخذ رجلا منهم على ذلك ولا بعث إليه سرية» (أبو المؤثر، الأحداث، ٥٤٠-١).

ومثل العمانيين عمل المهرة في البحر وشكلت السواحل الأفريقية وجنوب الجزيرة العربية مواقع مشتركة للطرفين معا يوجد امكانيات التنافس البحري بينهما (١١). ويجعل من سوقطري مركز تنازع القوتين البحريتين الإسلاميتين. وأمتدت العلاقة بين المهرة وسوقطري إلى العصور الحديثة. فمنها استعاد بنو غفيرة سلطتهم في بلادهم التي انتزعها منهم بدر بطويق عام ٩٥٢/١٥٤٦-٥. وظلت سوقطري تحت سيطرة المهرة وسلطانهم إلى حين قدوم الانجليز واستمرت كذلك إلى العصر الحديث (١٢).

لقد نسجت هذه القبيلة الجنوبية علاقات واسعة ومتصلة مع الجزيرة وسكانها منذ وقت مبكر. فلقد وصف الهمداني (ت ٣٣٤/٧٤٥) الجزيرة بالقول بأن «وقبها من جميع قبائل

مالك بن قهم في رحلته الشهيرة إلى عُمان وقد تخلفت في الشحر وبقيت هناك (الزكري، كشف، ٢١٢). وهذا الموقع بين عُمان واليمن جعل من المهرة في موقع وسط بين البقيعتين وعلى التخوم على مجرياته تاريخ عُمان. ونحن نرى أن المهرة أيضا قد أسلمت على يد جيفر بن الجلندي حين ورد كتاب من النبي عليه الصلاة والسلام يدعو إلى الإسلام (الزكري، كشف، ٢٣٩)، وعبرها توجه عكرمة بن أبي جهل (ت ١٣/٦٣٤ و ١٥/٦٣٦)، لمواجهة ردة مهرة، وهو ما يشير إلى كون عُمان موقعا أساسيا لأحداث تغييرات في المهرة والعكس صحيح أيضا. فمناطق المهرة الحالية لشرق عُمان أحد ثلاثة مواقع للقلب السلطة المركزية في داخلية عُمان وهي «صحار أو توام أو الشرق» (الكندي، بيان، ٢٦١: ١٩، السالمي، معارج، ١٦: ٢٨٥).

وشكلت عُمان منطقة جذب للقبائل المهرية، بحيث اتجه بعض منها للاستقرار في مناطق التخوم بين البقيعتين متفاعلا أحيانا مع الصراعات السياسية الدائرة في عُمان. على أن ذلك الجذب كان قويا في بعض الأحيان لكي يجعل القبيلة تنتقل إلى عُمان مكانا وانتماء كما حدث مع بني ريام (وبنو ناعب وهداد وهم يهودون إلى مهرة بن حيدان بن عمرو، 1990، Ubaydli, 213) الذين تعود أصولهم إلى المهرة والذين تسنموا موقع زعامة استمرت قرونًا إلى عهدنا الحاضر.

وعاش المهرة، وبالتحديد عشائهم المرتبطة بعمان كأغراب يسكنون الرمال منها (إبن رزيق، الشعاع، ٤٠) ورفضوا منذ أن أقيمت الإمامة بها الانصياع المطلق للسلطة المركزية هناك، وبالأذات للواجهات المالية. فعرف عن الامام عبدالمك بن حميد الأزدي (٢٠٨-٢٢٦/٣-٨٢٤-٨٤٠) أنه كان «يطرد مهرة ويطلبهم، وكانوا يلقون بأيديهم إلى الإسلام. فأشار عليه موسى بن علي (أ)... أن يقبل منهم ذلك، ويؤمنهم فأسلمهم. وقد سقوا دماء المسلمين» (الكندي، المصنف، ٢٤٩: ١١). وإن برزت مناوآتهم إلى السطح بقيادة وسيم بن جعفر المهري برفضهم دفع الزكاة فوجه إليهم الامام المهنا بن جيفر الفجعي (٢٢٦/٢٢٧-٨٤٠/٨٥١) حملة أرغمتهم على الاععان والقبول بشرط إحضارهم لماشيئتهم كل عام إلى نزوى أو فرق لتجديد زكاتهم ودفعها (الزكري، كشف، ٦٠-٢٦١/٩). على أنه لم يعرف عن المهرة أنهم تبناوا الإباضية، وهو أمر مقبول ضمن التركيبة السياسية في الدولة الإباضية التي تجد في فقهاء موقعا للمسلمين غير الإباضية، وبالتالي إذا كانوا من قبائل عُمان.

وتشكل مواقع المهرة منطقة عزل بين منطقتين إباضيتين تواجدا بها إسلامتان في الوقت نفسه: إمامة عُمان وإمامة

مهرة... نزلت بهم (أي الروم) قبائل مهرة فسلكوهم وتنصر معهم بعضهم (١٢). ولا بدري المرء إلى أي مدى يمكن أخذ أمر التنصر على محمل الدقة، لأنه يمكن أن يشير إلى مشاركة النصارى من مهرة في الأحداث التي جرت ضد الوجود العماني.

وذكر ابن خلدون مهرة في معرض حديثه عن الشحر فقال

«الشحر... وتسمى هذه البلاد أيضا مهرة.. وقد يضاف الشحر إلى عُمان وهو ملاصق لحضرموت... وفي شرقها بلاد عُمان.. سكنها... مهرة من حضرموت (بن يعرب بن قحطان) أو من قضاة، وهم كالوحوش في تلك الرمال، ودينهم الخارجي على رأي الإباضية» (ابن خلدون ٤٨٥:٥).

وبالطبع فمقولة ابن خلدون تلك إنما تؤخذ بحذر لأن الرجل هنا إنما هو ينقل عن غيره. ومقولة تلك تنفيد في التأكيد على تداخل أرض مهرة وعمان. وهو حين يقول بأن دينهم الخارجي على مذهب الإباضية أشار إلى تبعية المهرة السياسية أكثر من تبعتهم المذهبية.

على أن موضوع المهرة يرتدي هنا أمرا مميزا لكونهم سكان سوقطرى من ناحية، وللدور الذي تفرده الرسالة التي كتبها الإمام لقائديه ويتحدث عن الموقف من «أهل الصلاة» ضمن أحداث الحملة إن كان في التراسل بين المتحاربين أو لترتيب أوضاعهم الخاصة من حيث كونهم من أهل سوقطرى من ناحية، ولكونهم من غير الإباضية.

وفي معرض الحديث عن تعرض السفن العمانية للأخطار في البحر يورد الكندي أن من الأمور الجلية:

«معنى معروف معنا لا يدفع أن أهل البوارج من المشركين هم الذين يقطعون السبيل في البحر في شطنا هذا مما يلي عُمان وهذا معنا شاهر. وإما بعد هذا الموضع فلا يعرف من يقطعه فإن كان خارجا في عُمان يريد إلى اليمن فلقبته البوارج من حد عُمان إلى حد عدن وهم معنا في الشاهر هم العدو من المشركين. إلا أن أحدا من شط عُمان من جهال مهرة أو من غيرهم من الفساق إلى حد عدن من ناحية البر من ناحية عُمان فأولئك معنا إذا لم يستيقن أنهم من الهند من المشركين فهم معنا على حكم البلغاء من أهل الصلاة» (الكندي، بيان ١٠٧:٦).^(١٤)

ومثل هذه الإشارة تقيد في تمسيخ القول بأن الاشارات إلى أهل الصلاة إنما عني بها هنا المهرة حيث أنهم وصفوا بذلك في مواقع أخرى في المصادر العمانية.

٤ - أهل الصلاة

ترد إشارات عديدة في رسالة الإمام إلى أهل الصلاة، وهو

الاسم الذي يستخدمه الإباضية لوصف غيرهم من المسلمين، والذين يجري التعامل معهم على نحو مختلف من غيرهم من المال الأخرى^(١٥). ولستنا بصدد البحث في هذا الأمر وإنما جل العناية هنا بمدى الاستفادة من تلك الاشارات لنيل معلومات أكثر عن سوقطرى وسكانها. فحين ذكر رسل السلام، يرد توجيه بان يرسل لهم رجلين صالحين من أهل الصلاة، فإن لا يمكنكم بعث اثنين صالحين من أهل الصلاة فواحد» (السالي، تحفة ١٧٤:١). «وإن رجع إليكم رسلكم فأخبروكم بأنهم كرهوا الدخول في الإسلام.. وكان في رسلكم رجلا نقتنا، أو رجل واحد من أهل الصلاة ممن تتقون في صدق خبره، فقد حل لكم عند ذلك مناصبة هؤلاء الناكثين» (السالي، تحفة ١٧٦:٥-١٧٧)، وحول الجزية «إن كان فيها شيء من الصدقات على أحد من أهل الصلاة فقبضتموه ففرقوا ثلثه على فقراء البلد» (السالي، تحفة ١٨٠:١).

ومثل هذه الاشارات تشير على الأرجح إلى أن المسلمين من إباضية وغيرهم قد ووجهوا بهجوم من نصارى سوقطرى، مما قد يضع المهرة في خانة حلفاء الإمام أكثر مما قد يضعهم في خانة المحاربين أو لربما حدث انقسام في صفوف مهرة سوقطرى، وجاز القول أن الأقلية كانت إلى جانب الإمام بالنظر إلى تكرار أمر ابن وجد شخص أو شخصان من أهل الصلاة مما قد يشير إلى شدة الحلفاء من أهل الصلاة، ونحن نعرف أن المهرة قد وجدوا في الجزيرة وأن النصارى وأولئك الذي قد أخذوا بالقول بأنهم من اليونان قد تراوجوا واسترجوا والمهرة، بل وأن هناك إشارة إلى احتمال أن يكون قد تنصر البعض من المهرة، وهذا كله يفتح الباب أمام احتمال أن يكون سكان سوقطرى من المهرة قد انقسموا بدورهم بين المعسكرين.

ولقد ورد في توجيهات الإمام الأمر بمساعدة بنقل «من أراد من أهل الصلاة.. أن يخرجوا معكم إلى بلاد المسلمين فأحلهم». إلى بلاد المسلمين» (تحفة ١٨٢:١) وكان حاسما فيما يخص الإباضية وأعاونهم هناك حيث أمر ومن كان هناك من أولاد الثرثرة وأعاون المسلمين فأحلهم إلى بلاد المسلمين، فإن الاشارة إلى أهل الصلاة على هذا النحو، إنما تفتح الباب أيضا أمام احتمال أن يكون مهرة سوقطرى قد انقسموا هناك. ولربما وجد بعضهم ممن كانت لديهم ارتباطات قبلية وثيقة قدرا من الأمان قد لا يحظى به العمانيون من الإباضية وأعاونهم يمكنهم من البقاء في الجزيرة حتى بعد نشوب الحرب

٥ - نتائج الحملة

ليس هناك سوى القليل من المعلومات عن مدى الحملة، مما يفتح الباب واسعا أمام التوقعات أكثر مما يفتحها أمام تحليل الوقائع فربما لم تستهدف الحملة أكثر من تخليص نساء عمانيات وقعن في الأسر، وبالذات حين النظر إلى توجيهات الإمام

بحريل الاباضية ومن أراد من المسلمين، ولربما اكتفت الحملة بتأمين طرق التجارة فقط دون محاولة السيطرة على الجزيرة بأكملها. وهو وضع يشابه على الأرجح ما كان قائما أيام لجلندى ومن تالاه، ونحن نرى أن من بين التوصيات أن تتم محاولة الصلح على الاتفاق السابق (السالمي، تحفة ١٧٤:١). ويمكن التخلص إلى القول بأن هذه الحملة ربما عكست عوامل أكثر عمقا وأبعد مدى مما قد يبدو أن الأمر كان لواجهة تحرك معادي من قبل النصاري المحليين في سوقطرى. فبعد أن ستقرت الإمامة في عُمان وبعد أن قضت على قراصنة البحر لهوود، كان لابد لها من تأمين سلامة الطرق البحرية، لما تشكله لتجارة والملاحة من مصلحة حيوية للدولة. وهكذا أتت سوقطرى في سلم أولويات السلطة، والتي تمكنت من ناحية أخرى من تأمين حدودها إلى الشرق والغرب التي يتتصب المهرة بقوة عسكرية لا يمكن تجاهلها، وهي التي شكلت العازل المسلح والمذهبي بين إمامتي الاباضية في حضرموت وعُمان. وهكذا كانت الحملة والتي لا تعرف نتائجها تماما. ولا يغيب عن النظر أنه إذا كانت الحملة انعكاسا لقوة عُمان البحرية، فإن ثوابت الرسالة تشير أيضا إلى حدود تلك القوة، ولربما أيضا تراجعها كما يبدو من التوجه لسحب الاباضية وحلفائهم من الجزيرة، وهذا يعكس من جانب القلق الذي كان يدور في رأس السلطة بعمان حول هواجس الحرب الأهلية التي كانت على وشك الانفجار والتي أدت بالنهاية إلى سقوط الدولة عام ٨٩٢/٢٨٠.

الهوامش

- ١ - يرد ذكر هذه الحملة مكملة في مؤلفين عصائين: تحفة الاعيان السالمي (١١٧-١٨٣) وعُمان عبر التاريخ للسبيعي (١٩١-١٩٥) ولا يأخذ الآخر كثيرا على السالمي الذي يورد نص الرسالة الوجهة لفائدي المملة كاملة. وتوجد إشارات في جامع الفضل بين الحواري (٢٧٠:٢) المصنف للكندي (١١٠:٢٧٠-١١٢:٩٩) وبين الشعر للكندي (٢٩١:٢٩١) تقتطف بعض ما ورد في الرسالة. ولابد من الحرج حين أذكر ما يرد في المصنف حيث أنه مثل العديد من المؤلفات العمانية جرت فيه زيادات لاحقة. وفيما يخص هذه الصائبة بالذات ترد الإشارة الأولى تحت عنوان مسألة والثانية بعد الإشارة إلى أن المقتطف من غيره أي من غير المصنف، حيث ترد الإشارة إلى الاقتباس من جامع أبي الحواري. وهناك إشارة إلى قواعد فقهاء تحكم الصلح بين إمامية عُمان ونصاري سوقطرى (السيوي، جامع، ١٤٧:٤).
- ٢ - وردت الإشارة تحت باب مسألة، مؤازر صالح المسلمين للمشركين على رقيق، في كل ستة كتاب رأس فينما يجوز للمسلمين أن يأخذوا لسنة واحدة، وأما الثانية فقيمة الروس، لأنهم صاروا كلهم أهل صلح وئمة، وبلغنا أن الجلنداء من مسعود صالح أهل سفطرى في رؤس، وأخذ منهم أول سنة والله أعلم (الكندي، المصنف، ١٤٥:١١).
- ٣ - فيما يخص الاسماء الواردة في رسالة الإمام، قارن بـ: عشرة بن محله، وقد كان واليا على مساتل لسلام غسان بن عبد الله الفحسي الجعدي (١٧٩-٨٠٤/٢٠-٨٢٢) والذي يورد الامام عباس بن مالك أخبارا عنه (العوتبي، الضياء، ١١٨:٤) وقارن أيضا باسماء وردت كمصاحبة أو في الطبقة السابقة لأولئك الذين وردت اسماءهم. وهم

- عارة بن همام ويحيى بن يزيد (سابقون) ومسعدة بن تميم، راس بن يزيد (معاصرون لسلام غسان) (الجلعاني، ٢٤٢:١، ٢٥٢). وقارن أيضا بالإمام عزان بن تميم القهري (ح ٢٧٧-٢٨٠/٨٩٠-٨٩٢).
- ٤ - يذكر السالمي: «لأنه وجد بط الشيخ أبي عبد الله محمد بن ابراهيم بن سليمان، مكتوبا في بعض الكتب أن كتاب (الإمام الصلح) عن أبي عبد الله محمد بن محبوب (السالمي، تحفة، ١٨٣:١) والسالمي يشير هنا إلى الكندي (ح ١١١٤/٥) صاحب بيان الشرع. وتذكر إشارة المصنف تقالا عن جامع أبي الحواري «كتاب الامام الصلح بن مالك. وهو من كلام محمد بن محبوب في سيرته، في أهل سوقطرى» (الكندي المصنف، ٩٩:١٢). وتتفق تلك الإشارات وأسلوب الرسالة المشابه لأسلوب محمد بن محبوب في الوضوح والتنظيم وسلاسة العرض مع كثرة الاستشهاد بالأحاديث والآيات (المبيدي، ١٩٩٤).
- ٥ - الإشارة هم جند من الاباضية، يكون القترانهم الديني هو مقبلاس انتظامهم في الفضة، وهم مرتبطون بالامام وولاه العيين (انظر: Ubaydli, 1990, n. 219).
- ٦ - تكوين المشاج. قدومه وجمعه والكار: سفن متعددة فيها طعام في موضع واحد (اسان ١٥٨). ووردت الجملة في المصنف: «إن ... رأيت أن تكون السفن إلى البحر وتردوا فيها الأطنعة» (الكندي، المصنف، ١٩٠:١١).
- ٧ - انظر في بعض الملاحظات اللغوية والتقليدية للمهرة والمهرة مبحث آل حفيظ، من لهجات مهرة وأكاهبا، صفحات متفرقة. وانظر على وجه الخصوص المصنفات المتعلقة بسوقطرى (٨١ وما بعد) انظر أيضا Johnstone, 140- (Tksatch)، ويأخذ الرد بتقديرات مابلز حول مدى توغل المهرة إلى الشرق والشمال بكثير من العذر حيث يشير إلى أنهم جالوا إلى الشرق حول رأس جيزينة (ويذكر أن يقع إلى الشرق من رأس الشبيظان على مسافة ٢٥ ميلا) والشويعية ولكلهم لم يتجاوزوا أبعد من رأس أحمر (رأس الحمراء) (Miles, 375, 495-6, 523) (وهذه كلها مواقع على لاية الجنوبية (ظفار) بعمان حاليا. قارن على سبيل المثال باسماء التي تنتشر في مواقع في داخلية عُمان وسواحلها وربما حملت بصمات مهريّة مبكرة مثل، رأس بنوت، رأس الاقوت، محوت، غلات، دميت المهري قارن أيضا بما ذكره عن مواقع لقبائل عمانية تنتمي لأسول مهريّة ومن بينها الحراسيس على بقاع في عرق عُمان مثل جيزين (Carter, 1982, 60). وانظر في تحركات المهرة في العصر الحديث إلى الشرق (Miles, 394).
- ٨ - هو على الأرجح أبو علي موسى بن علي بن عزة من بني سامة بن لؤي (١٧٧-٨٩٢/٢٣-٨٤٤) (المبيدي، ١٩٩٤:٨، ١٦).
- ٩ - وأورد السالمي المسألة تحت باب أن الرعية لا تترك بحمل زكاتها إلى الامام أو إلى عماله، ووصف قرار المهنة بأنه كان منه، نظرا واجتهادا في حق من استكره على الحق.
- ١٠ - ورد في المصنف: «وإن يجوز أن يكون إمامان في مصر واحد وجاز ذلك إن كان بينهما سائر، يمنع من جبار أو سلطان، فيكون ماعدا عن اتصال حكم الاماميين». واللائق للنظر قول ابن محبوب أو داهل عُمان وأهل حضرموت غسدا! الإمامة لعبدالله، طالب الحق الذي ثار ضد الأوسيين (١٢٩/٧٦٦ قبل ذلك بقليل (الكندي، المصنف، ١١٧-٦٠).
- ١١ - ومن المهرة نبيخ البحار سليمان المهري (آل حفيظ، ٦١). ويعرف ابن ماجه أحيانا بالمهري (Miller, 82).
- ١٢ - Müller, 82 Tksatch, 141-2, Ingrams, 1966, 207. ابن ماجه، ٣٥٠.
- ١٣ - الهندي، ٥٢٠:١٠٢، ياقوت، ١٠٢:٣.
- ١٤ - وهو انشباع أو يتغير لقرون خمسة لحقت، إذ ترى الفقيه الشافعي (١١٠-١١٠/١٧-١٦) يورد المقتطف نفسه فيقول «وقد قيل إن الذين

يقطعون السيل من شط عُمان في الزمان الأول في البحر من بوارج الهند وجبال مهرة أو غيرهم من الفساق إلى حد عدن من ناحية البحر من ناحية عُمان، فإن لم يستيقن أنهم من الهند من المشركين فهم على حكم البغاة من أهل الصلاة (الشخصي ٢٠٩)

١٥ - قارن مثلاً بالقول: «إن سيرة المسلمين... في أهل قيلتهم أن... لا تغضب أموالهم ولا تسيب ذراريهم، ويؤذي لهم وتؤذي إليهم الأمانة، وتصل منهم القرابة وتبر الوالدان وتحسن الصحابة للرفيق والزوجة وما ملكت اليمين وابن السبيل، ويؤذي إليهم جميعاً ما افترض الله عليهم، مما أكرم آداه» (مجهول، سيرة لبعض فقهاء المسلمين، ٢٠٠١: ٢٠١، الكندي، المصنف، ٢١٥١)

المراجع

- الاركي، كشف
الاجام لأخبار الأمانة، تحقيق أحمد عبيد
قبرص ١٩٨٥
- البيسوي، جامع
(١١/٥)، جامع أبي الحسن البيسوي (١-٤)،
تح: محمد أبي الحسن، عُمان، ١٩٨٤
- الجلاني، سيرة
(١٧٠٩-٧٨٦٢/٨٩٢)، سيرة إلى الإمام
غسان بن عبدالله السري، ٢٢٣-٢٥٢
- آل حفيظ، ١٩٨٩
آل حفيظ، علي محمد بن لهجات مهرة
وأدائها، مسقط، ١٩٨٩
- ابن الحواري، الجامع
ابن الحواري، الفضل (ت ٢٧٨/٨٩١)، جامع
الفضل بن الحواري (١-٢)، عمان، ١٩٨٥
- أمن خلدون، كتاب العبر
ابن خلدون، عبدالحسن (٧٢٤-٧٨/١٣٣٢
١٣٧٨)، كتاب العبر وديوان المنيبنا والخبر،
١٩٥٨، بيروت
- ابن زريق، الشجاع
ابن زريق، حميد بن محمد (ت ١٢٩١/١٨٧٤)،
الشجاع الشجاع باللهلمان في سيرة أهل عُمان، تح
عبدلنعم عامر، عُمان، ١٩٧٨
- السالي، تحفة
السالي، عبدالله تحفة الأعيان بسيرة أهل
عُمان، ٥٥، الكويت ١٣٩٤/١٩٧٤ (سبق طبعه
في مطبعة الإمام، القاهرة، دون تاريخ)
- السالي، معارج
السالي، عبدالله، معارج الآمال، شرح لخارج
الكمال (١-١٨)، عُمان، ١٩٨٤
- السعدي، قاموس
السعدي، جميل (جميل) بن خميس (١٩/١٦)،
قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسيعة
(١٦-١)، (٢-١) تح: عبدالحفيظ شالي، عُمان،
١٩٨٤، ٢/١٤٠٤-٢
- السيابي، عُمان
السيابي، سالم بن حمود عمان عبر التاريخ
(١)، عُمان، ١٩٨٢/١٤٠٢
- الشقصي، منهج
الشقصي، خميس بن سعيد (١٠-١١/١٦-١٦-
١٧)، منهج الطالبين ويبلغ الراغبين (١-٢)،
تح: سالم الحارثي، عُمان، ١٩٧٩-١٩٨٤
- العبيدي، ١٩٩٤
العبيدي، أحمد، السير العمانية كمصدر لتاريخ
عُمان، بحث مقدم إلى الندوة العلمية للتراث
العمانية المعقدة في جامعة السلطان قابوس،
مسقط ٥-٢ ديسمبر، ١٩٩٤
- العوثي، الضياء
العوثي، سامة بن مسلم (١١/٥)، الضياء،
(١٠١)، عُمان، ١٩٩١/١٤١١
- الكندي، المصنف
الكندي، أحمد بن عبدالله بن موسى السعدي
النزوي أبوبكر (١١-١١/٦-٥) وربما توفي

- ١٩٧٩-١٩٨٢، المصنف (١-٤)، عمان،
الكندي، محمد بن ابراهيم بن سليمان السعدي
النزوي أبوعبدالله (ت ١١١٤/٥٠٨)، بيان
الشرع (نشر منه ١-٢١)، ١، تح: لجنة من علماء
عمان برئاسة أحمد الخليلي (مفتي عمان)،
راجعه عبدالحفيظ شالي، ٢١-٢ تحقيق سالم
الحارثي، عمان، ١٩٨٢
- السعدي، علي بن الحسين بن علي (ت
٩٥٦/٣٤٥)، مروج الذهب ومعادن الجوهر
(٧-١)، بيروت، ١٩٧٩-٦٥
- أنا ذكرت سيرة في المصادر ولم يتبعها
تفاصيل فهي من ضمن السير المنشورة في
النسخة الصادرة عن وزارة التراث القومي
والثقافة بعمان
- مصنف مجهول، سيرة بعض
مصنف مجهول، سيرة لبعض فقهاء المسلمين
إلى الإمام الصلت بن مالك (كتبت وسط
الاضطراب الذي حل بعمان وقت الإمام المذكور،
ولربما كتبت من البصرة)، السير،
١٨٦١-٢٢٢
- ابن منظور، لسان
ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي (٦٣٠-
٧١١/١٢٢٢-١٣١١)، لسان العرب، بيروت،
د.ت
- أبو المؤثر، الأحداث
أبو المؤثر، الصلت بن خميس الخروصي
(النصف الثاني من القرن ٩/٣)، كتاب الأحداث
والصفات، السير، ١: ٢٣-٨٥
- الهدهدي، صفة
الهدهدي، الحسن أبو محمد (ت ٣٣٤/٩٤٥)،
صفة جزيرة العرب، تح: د. ملر، لا يند،
١٨٨٤/٩١ (إط. استرداد)، ١٩٦٨
- ياقوت، معجم البلدان
ياقوت الحموي بن عبدالله الرومي
(٥٧٤-١١٧٩/١٢٢٩)، معجم البلدان
(٥-١)، ١٩٨١

Bibliography

- Carter, 1982, Carter, J., Tribes in Oman, London, 1982.
- Doe, 1971, Doe, B., Southern Arabia, Thames and Hudson, 1971.
- Johnstone (1974), Johnstone, T.M., "Folklore and folk literature in Oman and Socotra", AS (1974), i: 7-23.
- Miles, 1966, Miles S.B. The Countries and Tribes of the Persian Gulf, London, 1966.
- Muller, (El), Müller, W. W., "Mahra", El, vi: 80-84.
- Tkatsch, 1989, (El.) Tkatsch, J., "Mahra", El, v: 138-44.
- Ubaydli, 1989, Ubaydli, A., "The Population of Süqatra in the Early Arabic Sources", Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, XIX (1989), 137-154.
- Ubaydli, 1989, Ubaydli, A., Early Islamic Oman and Early Ibadism in the Arabic Sources, Ph. D. thesis, Cambridge University, 1990.
- Wilkinson, 1975, Wilkinson, J.C. "The Julanda of Oman", JOS, 1(1975), 97-108.
- Wilkinson, 1975, Wilkinson, J.C. The Imamate tradition of Oman, Cambridge, 1987.

صموئيل بيكيت ماتت الكلمات

ترجمة وتقديم
طاهر رياض *

«هكذا كنت أمضي في الضياء المخيف، متلفعا بإهابي العتيق، مشدودا إلى طريق الخروج، ومتجاوزا جميع الطرق، إلى اليمين وإلى اليسار، وفكري يلهث وراء هذا وذاك ثم يندفع دائما إلى حيث لا يجد شيئا».

من قصة «المهدي»

بالحالة الانسانية بحد ذاتها، بعفويتها وضعفها بعزلتها وعقدها وقدرها الحاتم.

وليس في نيتي هنا أن أعرض لفكرة العيث عند بيكيت، أو أهاور مؤدباها وتفاصيل تظاهراتها في أعماله الكثيرة، ولكنني سأقف عندما أحسبه جوهر هذه الفكرة، والمعبر الأشد قسوة عنها، وأعني به الكلام، اللغة التي استخدمها بيكيت وأجراها على السنة شخصياته.

ففي أحد نصوص بلا طائل التي نشرها بيكيت عام ١٩٥٠ نقرأ القطع التالي «أن نطلق أسماء، كلا، فلا شيء يمكن تسميته، وأن نتكلم، لا، فلا شيء يمكن التعبير عنه».

بهذا الاكتشاف الرابع يربح بيكيت «الورطة» التي وقع بها ككاتب، وككائن بشري فالإنسان يقف أمام العالم أعزل سوى من أكرام من كلمات، يدرك كلما تعامل معها واستعملها أكثر أنها أداة للقطعة لا للإيصال، ووسيلة للتضليل لا للتعبير، وللحجب لا للكشف.

وقد مارس بيكيت الكتابة في مختلف الأنواع الأدبية، وكان

برحيل صموئيل بيكيت ١٩٠٦ - ١٩٨٩ فقد مسرح العيث ورواية العيث وفلسفة اللاجدوى، وأحدا من أهم أقطابها والمبشرين بها المؤسسين لها. وفقد الأدب، بأشكاله كافة، مبدعا ترك أنشأه العميقة، خمشا، على غير نوع أدبي واحد، وفي غير دائرة ثقافية واحدة، وأثار حوله وحول أعماله زوايج من الجدل لم يهدأ نغمها بعد.

وإذا كانت فكرة «العيث» قد وجدت عددا من كبار كتاب المسرح ليجعلها محور أعماله من أمثال أداموف ويونسكو وجينيه وبنتر وغيرهم، فإن بيكيت (الذي لم يكن يفضل استعمال هذه الكلمة العيث - وصفا لتوجه كتاباته) هو الذي دفعها إلى حدها الأقصى، عبر نصوصه في المسرح والرواية والقصة القصيرة والشعر وغيرها من أنماط التعبير المتاحة والمختزعة.

وعلى العكس من كامو وسارتر، لم يعن بيكيت بالتظير أو التبشير التأملي المنطقي لتوجهه الفكري هذا، فلقد كان معناها

* شاعر من الأردن

العدد الثالث عشر، يناير ١٩٩٨، زهوى

في كل ما كتب يضع اللغة في برهة صراع حارة بين «الصوت» الذي تطلقه هذه اللغة، و«المعنى» المفترض أنها تحمله. ففي رواية «واط» يكتشف البطل أن لغته لم تكن كافية لمنح للعالم استقراره وثباته، فيأخذ في البحث عن معاني الأشياء وللافتها من خلال إيجاد أسماء جديدة لها. ويسوقه حذره من الكلمات وشكه بأساس قواعد المنطق اللغوي إلى تخيل تفسيرات لا حدود لها لأدنى حادثة، مثيرة جملة من الهذيان والاحلام والتعليلات البعيدة والمبالغ بها. وهكذا يأخذ «فكره» الهادف بكيئته إلى إدراك العالم الخارجي بالتدهور من الإيجاب إلى السلب ومن اليقين إلى الشك، وسوف نرى أن قراءة الفصلين الأولين من الرواية تغدو شبه مستحيلة، وذلك بسبب من تفكك لغة «واط» تدريجياً، حتى وصولها إلى الانهيار التام.

وفي رواية «اللامسمى» يعلن فقدان ثقته بالكلمات، لأنها ببساطة تقع خارج حدود سيطرته، فبدلاً من أن يشكل فهمها للعالم كلاماً، فإن العكس هو الذي يحدث أن اكتساب الكلمات هو الذي يكون إدراكنا للعالم! يقول: «هل هناك أي كلمة تنبع مني فيما أقول؟ كلا ... إذا لا صوت لي».

وإمعاناً في التأكيد يكثر من الانماعات والاستعارات المقتبسة من التصانيف الفلسفية ونظريات علم النفس ومصطلحات علم الهيئة والأدب الكلاسيكي، بل وعلم التنجيم، لينثرها بصيغ تحكمية مريرة، وبشكل منتظم ومتواتر في أعماله الروائية «لامسمى» و«موري» و«واط»، في محاولة مقصودة وسافرة لنزع صفة القداسة عن المعطيات الثقافية الجاهزة، وإخضاعها لمقصلة الرب. فهو يستخدم، على سبيل المثال، لغة تحدثت من تراث ثقافي مفرق في القدم (يرقى إلى أرسطو!) في حوار روائي شبه بوليسي. وليست المحادثات المأبئة والحوارات المبتورة الجارية الآلية بين الشخصيات، وتدخلات الكاتب التعسفية في سيرورة الحدث، وتلك الانقطاعات المفاجئة والمتكررة في خيط القصة، والاستطرادات التي تطول وتقصر عشوائياً، وفترات الصمت الكثيرة، ثم حشر العبارات البلاطينية المضمخة والخواوية في آن بصورة متكلفة في الحوار، ليس كل هذا سوى توكيدات على توجيه نحو انتقاد اللغة، عبر استخدامها هذا الاستخدام الكوميدي، والهزء من بعدها الثقافي ومحدوديتها وجوب الثقة عن الكلام، على أنه قاصر لا يعبر، خاو لا يقول!

ولعل اختياره اللغة الفرنسية ليكتب بها معظم أعماله الهامة، ما عدا «موري» و«واط» لا يخلو من دلالة أشار هو نفسه إليها حين قال «بينما لا يمكننا في الإنجليزية أن نمتنع عن الكتابة بأسلوب شاعري، نجد من السهل علينا في الفرنسية أن نكتب بلا أسلوب». هذه غايته إذن: تقليص الأبعاد الشعرية للنص، بل والمنطقية، بغية الوصول إلى غياب الأسلوب. إنه يتقدم الفراق من الدلالات الضمنية التي تحملها الكلمات، والكتابة «ضد»

اللغة. لذلك تعاني شخصياته من صعوبة بالغة في الكلام، فهو كلام معزول مقطوع غير مسموع، كالحديث الذي يجري في مسرحية «كوميديا» بين الشخصيات الثلاث، الزوج والزوجة والعشيق، إذ لا رابط بين ما يقوله أحدهم وما يقوله الآخر، إن أحدهم لا يتوقع أن يصغي الآخر إليه، مثلما هو نفسه مشغول بالكلام عن الاصغاء.

وفي «شريط كراب الأخير» يمضي «كراب» «سنوات طويلة من حياته في عزلة، مع آلة تسجيل عتيقة، وذكريات مسجلة على شريط مهترى، لا يكف عن سماعه وتعديل ما ورد فيه.

وبيكيت لا يني يؤكد في أعماله كلها على أن الآخر هو الجحيم، ولكننا لا نستطيع العيش دونه، وعلى أن الكلام عقاب، ولكن الصمت هو العدم، ما العمل إذن؟ ركاب من الكلمات التي تحاول استحصال الذات فلا يؤدي إلا إلى تقييها، وتسعى إلى ردم الهوية بين الذات والآخر فلا تزيدها إلا اتساعاً، وتأمل في فك حصار الصمت العدمي فلا تلبث أن تصبح هي نفسها حصاراً لشد وطأة وأصعق رعباً!

على الرغم من وعينا المفجوع هذا، علينا أن نواصل الحديث، وأن نجد باستمرار من نخاطبه ويخاطبنا، لا نغبر أو لننقل مشاعرنا، فهذا - كما تأكد - ليس في حدود طاقة اللغة، بل لنملأ الفراغ المحيط بنا، ولنهي سكن الوحشة - ولو شيئاً - عن حرّ أرواحنا. ألم يقل استراغون لفسلاديمير في مسرحية «بانتظار غودو». «نعثر دائماً على ما نقوله... هاه... ديدي، لكي نمنع نفسنا الاحساس بأننا موجودان»!

لقد ترك لنا بيكيت تراثاً كتابياً هائلاً، شديد الغنى شديد التنوع، مئات من الصفحات في الرواية والمسرح والقصة والشعر والنصوص الحرة، وعشرات آلاف الكلمات التي كان يجدها في معتزله الاختياري (لم أنه كان مقدر له .. وعليه!) ليقول جملة واحدة، ختم بها النص الثاني عشر من «نصوص بلا طائل»:

«سودة للمسرح (أ)»

زاوية شارع. انقراض

A: أعمى، يجلس على كرسي قابل للطي، يعزف على كمانه، إلى جانبه الحقيبة، نصف مفتوحة، تعلوها طاسة الصدقات. يتوقف عن العزف، يدير رأسه إلى يمين المشاهدين، يصغي صمت.

A: قرش للعاجز المسكين، قرش للعاجز المسكين. (يسكت). يستأنف العزف، يتوقف ثانية، يدير رأسه نحو اليمين، يصغي. يدخل B من اليمين، على كرسي بعجلات يسير بواسطة قضيب يتوقف مستتراً) قرش للعاجز المسكين!

(صمت)

E : موسيقى! (صمت) إذن هذا ليس حلما أخيرا! ولا خيالا.

إنهم بكم، وأنا أبكم قبيلهم (يتقدم ، يتوقف، ينظر في الطاسة. يلاي عاطفة) يا للبلأس المسكين (صمت) باستطاعتي الآن أن أعود، فقد أنجل الغموض. (يدفع نفسه الى الخلف. يتوقف) لا إذا انضممنا معا وعشنا معا، حتى يأتي الموت (صمت) ما تقول في هذا يا بيبي ، هل تستطيع أن أتأديك بيبي، على اسم ابني؟

(صمت) هل ترغب برقعة يا بيبي؟ (صمت) هل ترغب بطعام معلب يا بيبي؟

A : أي طعام معلب؟

B : لحم معلب يا بيبي ، فقط لحم معلب. يكفي لبقاء الروح والجسد معا، حتى الصيف، يعني! (صمت) لا ؟ (صمت) بعض درنات البطاطا أيضا، بضعة أرطال من البطاطا أيضا. (صمت) أنتحب البطاطا يا بيبي؟ (صمت) حتى أنه بإمكاننا استنباتها ، وعندئذ، وفي الوقت المناسب، نقرسها في الأرض، بإمكاننا أن نصول ذلك أيضا. (صمت) سأختار أنا المكان وستقرسها أنت في الأرض. (صمت) لا؟ (صمت).

A : كيف حال الأشجار؟

B : من الصعب القول . إنه الشتاء كما تعلم.

(صمت)

A : أهو النهار أم الليل؟

B : أوه ... (ينظر الى السماء) .. النهار، إذا شئت لشمس بالطبع

وإلا ما كنت سألت. (صمت) هل تتابع منطقي؟ (صمت)

أما زلت تتمتع بسلامة عقلك يا بيبي، هل مازالت فطنتك

معد؟

A : ولكن النور؟

B : نعم (ينظر الى السماء) نعم، النور، ما من كلمة أخرى تعبر

عنه. (صمت) هل أصفه لك؟ (صمت) هل تريدني أن أحاول

إعطائك فكرة عن هذا النور؟

A : بيبي ل أحيانا أنني قضيت الليل هنا، أعزف وأصغي، كنت

فيما مضي أشعر بتشكك الشفق، فأخذ عندئذ بالاستعداد

وتهية نفسي. أضغ الكمان والطاسة جانبا، وأهم بالوقوف

على قدمي، فيما تأتي هي وتأخذني من يدي (صمت).

B : هي؟

A : امرأتي (صمت) امرأة. (صمت) أما الآن...

(صمت)

B : الآن؟

A : حين أخرج لا أدري، وحين أصل الى هنا لا أدري، وأثناء

وجودي هنا لا أدري ما إذا كان الوقت نهارا أم ليلا.

B : لم تكن دائما على هذه الحال. ماذا حدث لك؟ النساء؟ القمار؟

الإله؟

A : لقد كنت دائما على هذه الحال.

B : هيا!

A : (يعنف) لقد كنت دائما على هذه الحال، محتبنا بذلة تحت

الظلام، خادشا بنشاذاتي الرياح الأربع!

B : لقد كان لكل منا امرأته. أليس كذلك؟ امرأتك لتقودك من

يدك، وامراتي لتخرجني من الكرسي في المساء، وتضعني

فيه ثانية في الصباح، ولتدفعني بعيدا حتى الزاوية حين

أفقد صوابي.

A : مقعد؟ (بلاي عاطفة) يا للبلأس المسكين.

B : لدي مشكلة واحدة فقط: الاتجاه العكاس. لطالما أحسست ،

أثناء نصالي، أنه سيكون أسرع لو مضيت قدما، حول

العالم. الى أن جاء اليوم الذي أدركت فيه أن بإمكانني

الذهاب الى البيت بالسبر الى الوراء. (صمت) على سبيل

المثال، أنا في النقطة A. (يدفع نفسه الى الامام قليلا،

يتوقف) أندفع الى النقطة B. (يدفع نفسه الى الخلف قليلا،

يتوقف) ثم أعود الى A (بجماس) الخط المستقيم ، الفضاء

الشاعر! (صمت) هل أبدا بتحريكك؟

A : أسمع أحيانا خطوات . أصوات. أقول لنفسي هاهو يعودون،

ها بعضهم يعود، ليكرر محاولة الاستقرار، أو للبحث عن

شيء خلفه وراءه، أو للبحث عن أحد خلفه وراءه.

B : يعودون! (صمت) من ذلك الذي يرغب بالصعود الى هنا؟

(صمت) وأنت ألم ترفع صوتك مناديا؟ صارخا؟ (صمت)

لا؟

A : هل لاحظت شيئا قط؟

B : أوه أنا، أنت تعرف ، لاحظ.. أنا أجلس هناك، في مرقدتي ، في

مقعدتي ، في الظلمة ، ثلاثا وعشرين ساعة من أربع

وعشرين. (يعنف) ما الذي تريدني أن ألاحظه؟ (صمت)

أتظن أن بإمكاننا أن نكون زوجا متسجما، أنت الآن تزداد

معرفة بي؟

A : لحكم معلب، هل هذا ما قلت؟

B : على ذكر هذا، ما الذي كنت تقفان عليه طيلة ذلك الزمن؟ لا بد

أنت عانيت الجوع.

A : ثمة أشياء كثيرة حولي.

B : أشياء صالحة للأكل؟

A : في بعض الأحيان.

B : لماذا لم تدع نفسك تموت؟

A : لقد كنت محظوظا بشكل عام. ذات يوم عثرت بكيس مليء

باليندق.

B : باليندق.

A - كيس صغير، مليء بالبندق، في منتصف الطريق.

B - أجل، لا بأس، ولكن لم تدع نفسك تموت؟
A - لقد خطر لي ذلك.

B - (مهتاجا) ولكنك لا تقوم به!

A - لست تمسسا لدرجة كافية. (صمت) لقد كنت دائما تمسسا،
تمسسا، ولكن ليس لدرجة كافية.

B - ولكن لا بد أن تعاسكت تزداد قليلا يوما بعد يوم.

A - (يعنف) لست تمسسا لدرجة كافية!

(صمت)

B - لو سألتني قللت إن أجدنا مصنوع من أجل الآخر.

A - (بإيماءة شاملة) كيف تبدو الأشياء كلها الآن؟

B - أه أنا كما تعلم.. لم أذهب بعيدا قط، إلى الأعلى قليلا، إلى
الأسفل قليلا، أمام بابي فحسب. لم يحدث قط أن دفعت
إلى هنا قبل الآن.

A - ولكنك تنظر حواليك.

B - لا... لا

A - بعد كل ساعات الظلمة تلك، أنت لا...

B - (يعنف) لا! (صمت) بالطبع إذا أردتني أن أنظر حولي
فسأفعل وإذا كنت معنيا بدمعي هنا وهناك، فسأحاول أن
أصف لك المنظر أثناء سيرنا.

A - تعني أنك ستقودني؟ وأنتي لن أضل الطريق بعد؟

B - تماما. سأقول: تمهل يا ببلي، فنحن نتجه إلى كومة
قازورات، استدر وانعطف شمالا حين أقول لك.

A - هل ستفعل ذلك؟

B - (مستغلا الفرصة) على مهلك يا ببلي، على مهلك، أرى علية
صفيح هناك في القناة، ربما كانت تحثوي على حساء، أو
فاصوليا محمصا.

A - فاصوليا محمصا!

(صمت)

B - هل بدأت تميل إلي؟ (صمت) أم هذا ما يخيّل إلي فحسب؟

A - فاصوليا محمصا! (ينفض وأقفا، يضع الكمان والطاسة
على الكرسي، ويتمسك طريقه باتجاه B) أين أنت؟

B - هنا يا رفيقي العزيز. (يمسك B بالكرسي ويشرع بدفعه
عشوائيا) توقف!

A - (مستعرا بدفع الكرسي) إنها نعمة! نعمة!

B - توقف! (يضرب بعصاه وراءه. يخلي A الكرسي، ويتراجع.
صمت يتمسك A طريقه نحو كرسيه، يتوقف حين لم يهتد
إليه) سامحتني (صمت) سامحتني يا ببلي!

A - أين أنا؟ (صمت) أين كنت؟

B - 'ما قد فقدته الآن. كان قد بدأ يعمل إلي ثم ضربته. سوف
يهجرني ولن أراه مرة أخرى. لن أرى أحدا بعد الآن. لن

نسمع صوتا إنسانيا بعد الآن.

A - ألم تسمعه بما يكفي؟ النحيب والنواح القديمان ذاتهما من
للهد إلى اللحد.

B - (متنجبا) إفعل شيئا من أجلي، قبل أن ترحل!

A - هناك! هل تسمعه؟ (صمت، نحيب) لا أستطيع الرحيل،
(صمت) هل تسمعه؟

B - لا تستطيع الرحيل؟

A - لا يمكنني الرحيل دون أشياءني.

B - وما فائدة هذه الأشياء لك؟

A - لا فائدة.

B - ولا تستطيع الرحيل دونها؟

A - لا.. (ياخذ في تلمس طريقه من جديد. يتوقف) سوف أجد
أشياءني في النهاية (صمت) أو أخلفها إلى الأبد ورائي
(يتمسك طريقه من جديد).

B - هلا عدلت لي بطانتي، أشعر بالهواء البارد يتسلل إلى قدمي.

(يتوقف A) أقدر أن أعدها بنفسي، ولكن ذلك سيستغرق
وقتا طويلا. (صمت) إفعل ذلك من أجلي يا ببلي. بعدد

ربما سأعود وأستقر في ركني القديم ثانية، وأقول لقد
رايت رجلا لأخر مرة، وقد ضربته، فيما قدّم هو العون لي.

(صمت) أن أجد مرقما من الحب في قلبي وأمسوت على وفائق
مع جنسي البشري. (صمت) ما الذي يجعلك تحددني إلي

مشدوها هكذا؟ (صمت) هل قلت شيئا لم يكن ينبغي أن
أقوله؟ (صمت) ترى كيف هو شكل روحي؟

(A يتمسك طريقه باتجاهه)

A : أصدر صوتا.

(B يصدر صوتا. يتابع A الصوت. يتوقف).

B - ألا تمتلك حتى حاسة شم؟

A - إنه النتن ذاته في كل مكان. (يمد يديه) هل أنا قريب من
بيديك؟ (يقف بلا حراك ويدها ممدودتان أمامه).

B - انتظر، أنت لن تقدم لي خدمة بلا مقابل؟ (صمت) أعني
بدون شروط؟ (صمت) يا إلهي الطيب! (صمت. يتناول

يدي A ويسحبهما نحوه).

A - قدمك.

B - ماذا؟

A - أنت قلت قدمك.

B - وهل أمك سوى معرفتي؟ (صمت) أجل، قدمي، دسها تحت
الغطاء (ينحني A ويتمسك بيديه) على ركبتيك على ركبتيك.

سيكون ذلك أيسر (يساعده على الركوع في المكان الصحيح)
هنا.

١ (باهتياج) أقلت يدي! تريدي أن أساعدك وأنت تمسك يدي!
(يترك B يده . يفتش A في ثايبا البطانية) ألك ساق واحدة فقط؟

١. واحدة فقط.

٢. والثانية؟

١. ساءت حالها وتم استئصالها.

يدس A القدم)

١. هل هذا يفي بالغرض؟

٢. لفها أكثر قليلا (يشد A البطانية أكثر على القدم) يا ليدك كم هما لينتان!

صمت).

١. (متلمسا جذع B) هل بقية الأعضاء بخير؟

٢. لم يجر استئصال أي جزء آخر، إذا كان هذا ماتعني . (يد A

تتابع تلمسها الى الأعلى، تصل الوجه، وتبقى عنده)

١. هل هذا وجهك؟

٢. اعترف انه كذلك (صمت) أي شيء آخر يمكن أن يكون؟

(أصابع A تواصل التلمس، تتوقف) إنها غدتي الدهنية.

١. حمراء؟

٢. أرجوانية. (يسمس A يديه ويقيي راحما) يا لليدين اللتين لك

(صمت).

١. أما يزال الوقت نهارا؟

٢. نهاري؟ (ينظر الى السماء) إذا أردت. (ينظر) ما من اسم آخر له.

١. الآن يحل المساء قريبا؟

(ينحني B الى A ويهزه)

B. يكفي يا بيبي، هيا انهض، لقد بدأت تزعجني.

A. الآن يحل الليل قريبا؟

(ينظر B الى السماء)

B. نهار .. ليل .. (ينظر) يبدو لي في بعض الأحيان أن الارض

لا بد قد علقت، ذات نهار بلا شمس، في قلب الشتاء، في كابة

المساء. (ينحني على A ويهزه) هيا يا بيبي، انهض، لقد بدأت

تربكني.

١. أشمة عشب في أي مكان؟

B. لا أرى أية عشب.

١. (يعنف) أما من خضرة في أي مكان أبدا؟

B. هناك القليل من الطحالب. (صمت) يشبك A يديه على

البطانية. ويريح رأسه عليهما) يا إلهي الطيب؟ لا تقل انك

سوف تصلي؟

١. لا ..

١. أوتبكي؟

A : لا . (صمت) بإمكانني البقاء هكذا الى الأبد، برأسي ملقى على
ركبتك رجل هرم.

B : ركبتي (يهزه بقوة) انهض ألا تستطيع!

A : (يثبت نفسه في وضعه بشكل مريح أكثر) يا للسلام!

(يدفعه B بقسوة بعيدا، يسقط A على يديه وربكته) نأيت

«دورا» على القول إنه في اليوم الذي لا أجمع فيه ما يكفي

من النقود، فألى الجحيم أنت وقيثارتك ! ستقوم بالعمل

أفضل وأنت تدب على أربع، بعيداليات أيبك المثبتة

بالدبابيس على مؤخرتك، وصندوق النقود حول عنقك. على

الجحيم أنت وقيثارتك! من تظن نفسك؟ وجعلتني أنام على

الأرض. (صمت) من كنت أظن نفسي.. (صمت) أن ذلك لم

استطع قط... (صمت) ينهض واقفا) لم أستطع قط...

(يبدأ بتلمس طريقه من جديد نحو كرسيه، يتوقف ،

يصغي) لو كنت أصغيت زمنا أطول لسمعته ، لكان انبعت

به الوقت.

B : قيثارتك ؟ (صمت) ما كل هذا الحديث عن قيثارتك؟

A : كنت أملك مرة قيثارتا. أبق ساكنتا ودعني أصغ.

(صمت)

B : الى متى ستبقى على وضعك هذا؟

A : يمكن أن أبقى هكذا لساعات، مصفيا الى جميع الأصوات.

(يصغيان)

B : أية أصوات؟

A : لا أدري أية أصوات هي.

(يصغيان).

B : أقدر أن أراه. (صمت) أقدر..

A : (متوسلا) ألا يمكنك البقاء ساكننا؟

B : لا ! (يمسك A رأسه بيديه) أقدر أن أراه بوضوح، هناك على

ذلك الكرسي. (صمت) ماذا لو أخذته يا بيبي، ومضيت فارا

به؟ (صمت) هيا يا بيبي، ما قولك في هذا؟ (صمت) ربما

يأتي ذات يوم رجل هرم، خارجا من حفرة ، ويجدك

تعرف على الهارمونيك. ولسوف تقص عليه قصة الكمان

الذي كنت تملكه يوما. (صمت) ها بيبي؟ (صمت) أو

تغني. (صمت) ها بيبي، ما قولك في هذا؟ (صمت) ينعب

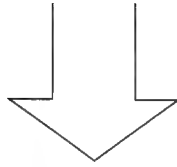
هناك للريح الشتائية (صوت ابقاع قسط) وقد أضاءع

الهارمونيك التي كانت معه. (يلكزه في ظهره بعصاه) ها

بيبي؟

(يدور A حول نفسه، يقبض على طرف العصا وينتزعها

من حوزة B).



أول حرب جهيلة

عبد الستار ناصر *



تشكيل أنور سونيّا ، سلطنة عمان

النوع الذي نراه في الشوارع العامة مع شجرة «يوكالبتوس» لا يبدو منها غير نصفها.. بينما يعم الضوء خصائص نوافذ القصر على امتداد زمن المسرحية.

ما دامت الشخصيات داخل القصر بعيدة عن نظر واهتمام المشاهد، يمكن استخدام دمي يحركها (أحدهم) بين وقت وآخر.. تخفيفاً من وطأة إنتاج هذا العمل.

الشخص:

سيدة القصر . امرأة تقترب من الخمسين مازالت تحتفظ بجمال الصبا .

الرجسـل . في الثلاثين من العمر على جانب من القبح الذي يختلط بوسامة غامضة.

المسرح مقسوم الى نصفين، شرفة قصر بلاذخ وامتداد أفقي يوحي ببقيّة غرف القصر – ذاك هو الجانب العلوي الأول – أما النصف الثاني – أسفل – فهو خشبة المسرح وما سوف يدور عليها من أحداث إنما تجري تحت عيون أهل القصر من خادومات وحراس وطيّخين و.. سيدة القصر الوحيدة.

ديكور المسرحية – أسفل – مجرد رصيف ودكة من أسمنت يمكن جلوس شخص واحد أو اثنين عليها، المكان موحش يعيد عن ضجة العاصمة، يسمع المشاهد خرير ماء يأتي من خلف الغرف للمضاءة، بإقوات ورد وصنوبر في أجزاء من القصر تعطي انطباعاً عن غنى وخطورة من يسكنه.. ضوء خافت أسفل المسرح، وثمة في أقصى زاوية من الخشبة مصباح طريق من

* كاتب من العراق

واحفظ (وصيفة السيدة): امرأة في حدود الأربعين، ملامحها تقترب من القسوة برغم أنها على جانب (وقح) من الجمال.

نساء ورجال ليس المهم - هنا - رسم وتحديد عدهم أو ملامحهم بل يمكن قيام كل واحد منهم - منهن - بأكثر من دور واحد، نلك أن حضورهم - حضورهن - إنما يرسم بقية اللوحة التي أساسها الرجل وسيدة القصر.

الزمان: نهاية حرب، بداية حرب أخرى.
المكان: أي مكان.

سيدة القصر تنظر بارتياح إلى حيث يجلس الرجل، ما أن تمضي إلى داخل القصر، حتى تعود ثانية، نظرة شك وظنون لا تفارقها، بينما الرجل هو - هناك - يتحرك في الشارع ثم يرجع ليجلس على الدكة ثانية، ما أن ينظر الرجل - مصادفة - صوب المكان الذي تتحرك فيه السيدة حتى تلتفت بسرعة، أو تشغل نفسها بالنظر نحو مكان آخر.

يتكرر المشهد - بالتناوب بينهما - أكثر من مرة وما أن تختفي السيدة داخل قصرها، حتى نرى الرجل وهو يتطلع إلى البيت الكبير بحسرة وألم وهو يشير بيديه إلى محاسن القصر إحساساً بالخسارة أوتدماً - ربما - على الحال الذي هو فيه.

الرجل ينظر إلى القصر نظرة شاملة متفحصة، لا يكاد يترك زاوية أمام عينيه إلا ومضى يطيل النظر إليها بشيء من الحنين والتأوهات التي تنطلق خافتة بين لحظة وأخرى، بينما يشارك دخان سجايره في رسم لوحة الألم والخسارة معا..

سوف يرى المشاهد سيدة القصر - من خلف زجاج البيت الخارجي - وهي تتكلم بغضب مع الوصيفة، تشير بيدها إلى الرجل دون أن نسمع أي شيء من حوارهما، لكننا - بوضوح سنفهم من حركاتهما أن حالة من الضجر والارتياح والشك تطغى على السيدة والوصيفة معا.

لثلا يتسرب الملل - في البداية إلى المشاهد بسبب المشهد الذي لا يتغير على خشبة المسرح، يكون من المناسب العمل على ابتكار أسلوب ما في الديكور أو تحريك شخصوس المسرحية بطريقة ذكية فطلة لا تأخذ من الفكرة ما ينقص من شأنها بل على العكس ربما تساعد على تطويرها صوب قناعات أفضل، من ذلك - مثلاً - بعض الموسيقى، أو سقوط أشياء على الأرض تتكرر إذا ما تذكرنا أن هناك داخل القصر ما يشبه حفلة ما، أو عزومة من عزومات النسوة.

اختيار الموسيقى يصبح بطلا في عمل كهذا، لذا ينبغي العناية بهذه الملحوظة لا سيما وأن الحوار لا يستمر بين أبطال المسرحية بل يأخذ حالة من حالات التغيير حيناً والقطع والنفود

بين جملة وثانية حيناً آخر، بحسب قناعات المخرج، وتصبح الموسيقى بذلك هي نقطة الضوء التي تصب في قاع مظلم يضاء بها فوراً.

(يفتح باب الشرفة بعد غياب السيدة بوقت قصير).
الوصيفة (دون أن تشير إلى الرجل):

- منذ أيام وأنت لا تفارق هذا المكان، منذ أيام وسيدتي تسال عنك، ماذا تريد؟ سيدتي هي التي تسألني: ماذا يريد هذا المتشرد المسكين؟

الرجل ينظر إليها، ثم تلتفت نحو الشارع صوب شجرة اليوكالبتوس غير مجال بما قالت الوصيفة.

الوصيفة (وهي تشير بأصبعها)

- ابتعد، ابتعد من هنا، لا ترغنا على أن نلجأ إلى طردك بالقوة.

الرجل يتيسم وهو ينظر إلى وصيفة القصر دون أن ينطق بشيء، ثم يتحرك بهدوء، يمضي ثلاث خطوات بطيئة جداً، إذا به يرجع ثلاث خطوات في الطريق نفسه ليجلس على دكة الأسمنت، يدخن سيجارة يفت دخانها صوب السماء، ربما صوب مكان الوصيفة أيضاً..

الوصيفة (برغم غضبها الفخي مازالت هادئة تسيطر على كلامها، بل وتعمل على تغليب حنجرتها بكاء ممزوج بالبرود):

- اسمع يا رجل، اسمع، سيدتي لا يرضيها اتهامك بشيء، لو كنت في مكانها لقلت لهم، انك لص، وسوف يأخذونك وننتهي منك، ابتعد من هنا، انقذ نفسك أيها الصغير قبل أن تغضب سيدتي.

الرجل (يكرر كلام الوصيفة دون سخرية أو تهكم):

- انقذ نفسك أيها الصغير قبل أن تغضب سيدتي.. سيدتي قبل أن تغضب انقذ نفسك أيها الصغير.

الرجل (ينظر صوب الوصيفة ثانية، كلامه بطيء جداً، صوته - الآن - عميق جداً يشبه تقاسيم (ناي) يأتي من قرار بعيد):

- لم يعد في الشمعة غير الذبالة.. أخبري سيدة القصر، أخبري قصر السيدة انكم جميعاً تملكون الحق في إضافة خنجر آخر على جروحي.. لكنني سأنتظر، أنا، هنا، سأنتظر، عندي أسبابي.. قولي لسيدة القصر: عندي أسبابي وسوف.. أبقي.

الوصيفة (ينتابها إحساس غريب بسبب الصوت الذي لم تألفه من قبل):

— س. سيدتي هي.. سيدتي وحدها.. كنت أريد أن أقول ..
سيدتي وحدها صاحبة الحق في الجواب.. عفوا.. في الجواب
عليك .

تختفي (الوصيفة) بينما خدم القصر في حركة دائرية يراها
المشاهد من خلف النوافذ المضاءة.. صمت يوحي بشيء
يشبه العاصفة، لكن المسرح — برمته — هاديء تماما،
والرجل وحده يتحرك، يمدخن، ينظر إلى شرفة القصر تارة،
وإلى أرضية المسرح تارة ، وإلى النخنان الذي يتناثر من
سيجارتته تارة أخرى.

تظهر سيدة القصر، وهي تسدخن سيجارتها الممتدة في
«سبيل» خشبي رفيع كما (كوتيتسات) روما، ترفض أن
تنظر إلى الرجل بينما باحة القصر توحي أن ثمة حفلة
ومأدية عشاء ستقام بعد قليل..

السيدة — بلطف كاذب — تنفذ دخان سيجارتها بقوة

— ماذا تريد؟ اخبرني . ماذا تريد؟ وصيفتي قالت انك
ترفض أن تغادر هذا المكان .. ملايسك رثة.. اذا كنت فقيرا
تعال وخذ ما تشاء، ليس من المعقول بقاءك هذا الوقت كله
أمام بيتي، ماذا تريد؟ هل هناك من أساء إليك ولخفتي في
هذا البيت؟ ثم تنظر إليه:

— ماذا تريد؟

الرجل يضرب شيئا بحذاءه، ينظر إلى السيدة بشيء من
الحرقلة، ثم ينظر إلى الأرض.. يتكرر الحال نفسه مرة ثانية
دون أن يطلق بشيء..

السيدة (وهي تضحك)

— لا أدري لماذا أسمح لك أن تأخذ بعض وقتي؟ الأمر وما
فيه أنك الآن قرب منزلي، وأريدك أن تفهم..

الرجل (يكرر بصوت عميق)

— أريدك أن تفهم، سأفهم يا سيدتي أن وقتك من ذهب..
سأفهم أيضا أن وقتي من تراب..

السيدة (وهي تحني رأسها مصوب الرجل من أعلى شرفة
القصر)

— تعال اخبرني.. من أنت؟ رجل مأكرو؟ ورق بقي أنت، أم
لص عابرة؟ من أنت ولماذا أنت هنا؟ لماذا أنت (هنا) أمام
بيتتي؟ ألا تدري أن القبض عليك لا يأخذ مني غير نصف
ساعة فقط؟ ألا تخاف؟ هـ.. الاتخاف؟

الرجل (بكلامه البطيء اللقوي، بصوته العميق الذي يأخذ
شكل الحفر في الخشب)

— أنا يا سيدتي، معذرة رجل يحب الزعفران والزعر

والزيتون، لا أحب الثوم ولا التماث ولا الغزوات.. أنا رجل
بسيط، بسيط أكثر مما تظنين.. في حكمة واحدة في حياتي
لا أتنازل عنها.. حكمة واحدة يا سيدتي، هي وحدها سر ما
لا يعرفه أحد عني.

السيدة (تضحك كما الغواني)

— حكمة؟ أنت حكيم؟ هل يقف الحكماء هكذا كما
الشحاذين أمام البيوت المحترمة؟ أي حكيم أنت؟ للبيع أم
للشراء؟ سأعديني على أن أصدق بعض ما تقول..

الرجل (يستل سيجارة من علبة — بهدوء — ينفث دخانها
بلذة وخشوع ثم ينظر إلى سيدة القصر):

— أنا أكره الحكماء، أكره من ينصحني، أكره المواضع، أنا
إنسان طبيعي جدا، جدا، لهذا سأرفض النصيحة.. منك أو
من سواك.. وأيضا لن أنصحك بشيء، النصائح تفسد
الضمير والقلب معا..

السيدة (يسخرية فكهة معتقة) :

— وماذا تريد مني أين الرجل الطبيعي جدا جدا؟

الرجل (وهو يسحق سيجارته تحت عقب حذاءه)

— أريدك أنت أولا، أريدك تماما، هناك قضية ثانية، لكنني
الآن أريدك أنت، أعني أريدك فوراً..

السيدة تصرخ دون ارادتها وهي تحرق صوب قصرها:

— لواظ، يا لواظ، تعالي، تعالي هنا.. انظري أي مجنون
هذا..

الرجل (بشيء من الصرامة والعنف، بشيء يقترب من
الجنون، لكن بصوت يشبه الهمس والتصرع في مذبج
كناشي)

— أريدك أنت، ربما كان هذا ما أريد أولا، أريدك فوراً..

الوصيفة (وهي تقترب من السيدة)

— هل تأمر سيدتي بشيء؟ أنا أعرف هذا اللون من البشر،
اذا كانت سيدتي تأمرني بطرده سأفعل.

الرجل (في الوقت نفسه ويسخرية لازعة جميلة).

— هل تأمر سيدتي بشيء؟ أنا أعرف هذا اللون من البشر
(ينظر إلى الوصيفة وهو يشير بإصبعه إليها) أنا أيضا
أعرف هذا اللون من البشر.. إنه اللون الذليل دائما، منذ
أبينا (آدم) حتى اليوم.. ذليل، ذليل على طول الخط.

السيدة (وهي تنظر مرة ثانية إلى الرجل، نظرة لها أكثر
من معنى):

«كنت .. كنت أريد ... فنانج القهوة .. و.. بسرعة.

الوصيفة (وهي تحدد الى سيدتها، ثم تنقل نظرها بكثير من الاشمئزاز والوضوح الى الرجل النكمش هناك قرب دكة الاسمنت):

- اجل سيدتي ، القهوة ستأتي فوراً..

السيدة (بينما الرجل يترك المسرح ، يختفي، تبحث عنه بعينها، وتسال نفسها).

- اين ولي هذا الاحق العجيب؟

السيدة تتحرك عند الشرفة بقلق لا يناسب مقامها

- اين ذهب هذا الرجل الاحق؟ لم اجد رجلا بهذا الجنون، في عينيه اشياء كثيرة يريد ان يخبرني بها.. انا ايضا اعرف هذا اللون من الرجال ، انه يخفي سرا.. الرجل (دون أن يظهر على خشبة المسرح، صوته يأتي من بعيد)

- هل تأمر سيدتي بشيء؟

- دخان سيجارته يأتي من حافة المسرح ، يشير الى مكانه ، سيدة القصر تسترخي على كرسي من الخيزران، تنظر صوب الدخان من طرف العين، هناك عند منعطف الشارع قرب المصباح يقترب الرجل كما الاشباح، اسود، يغطي الضباب والدخان معا..

السيدة (بينما الوصيفة تنتظر):

- اذهبي يا لواحظ، اريد ان ابقي وحدي، كوني قرب الضيوف ، لن تأخر عليكم..

الوصيفة (وهي تمس شفيتها علامة للاستغراب)

- امرك سيدتي.. ساكون قريبة منك اذا كنت بحاجة الي.

ثانية تنظر شرراً الى حيث يتحرك الرجل، في الوقت نفسه يقترب من دكة الاسمنت تحت شرفة القصر، يحدد الى السيدة، نظرة تطول، تشعر بها سيدة القصر، لكنها لا تلتفت اليه.

السيدة (كمن تكلم نفسها ودون أن تنظر الى الرجل):

- قلت انك تريدني، وفورا كما تقول، هل ترى انني رخيصة الى هذا الحد؟ ماذا سمعت عني حتى تأتي وتقول كلاما سيئا كهذا؟

الرجل لا ينطق بشيء، يكتفي بالنظر إليها، ثم (يهرش) شعر راسه بطريقة قوضوية مضحكة، أحياناً يدور حول نفسه بحركة جد بطيئة ثم يقف أمام شرفة القصر وهو يفرك أصابع يديه بكثير من العنف والتوتر..

السيدة (وهي تنهض من كرسيها الخيزران بشيء من الغضب المكثوم)

- قلت لي انك تريدني، أنت قلت ذلك، كيف أفسر قولك «البارع» هذا؟

الرجل (وقد انغمس في حالة من التأهب المخلوط بالعوانية)

- اذا كنت استحقك، أخبريني، رايت الكثير من الرجال وهم يدخلون.. شعورا طويلا - وفي اجازاتي كلها - وأنا اراهم يدخلون..

السيدة (تحاول أن تحتفظ بصبرها)

وما شأنك أنت؟ ما شأنك أنت بهم؟ ومن تكون لتسألني في حريتي وحياتي؟ من أنت فعلاً لتأتي الى البيوت الآمنة وتسال عما يجري فيها..

الرجل (وهو يرفع يديه عالياً كمن يستسلم في حرب):

- أنا لا املك اي حق سيدتي، أناضعف مخلوقات الكرة الأرضية، لكنني، كما ترين، رجل ملهم، أسأل نفسي لماذا «هم ولماذا لست أنا» ؟ كنت أمر من هنا ثلاث مرات في اليوم الواحد وأكرر هذا السؤال على نفسي: من هم هؤلاء ؟ ولماذا لست أنا بينهم ؟

السيدة (يكتئب من الجزع الذي يخطئ بالارتباك)

- لماذا هم .. ولماذا أنت؟ كيف تسمح لنفسك أن ...

الرجل (يقاطعها بفشونة وهو يضع يده اليمنى مثل حاجز بينه وبينها برغم امتداد المسافة)

- أنا لا أسمع نفسي ، عفوا أنا أكتفي بما أرى، أنتم سألتموني وأنا.. أنا كما ترين يا سيدتي أقول السبب.. أنا واقف هنا كما الحمار ، لا اطلب بشيء ولا أفرض أي شيء.. أنا قانع بحياتي، سعيد بهذا الجزء السخيف التحسن من حياتي. أنتم تسألون عن سبب وقوفي هنا ، أنتم تسألون، وأنا.. أنا يا سيدتي أقول الجواب.. عفوا أنتم القافلة يامولاتي .. وأنا.

السيدة (يعنف ووقاحة)

- كلب ، كلب متشرد في الثلاثين من العمر، يمشي وراء القوافل، ينجح ، ينجح ، وماذا تريد من نجاح هذا؟

الرجل (بمهارة عجيبة يحرك نفسه كما الكلب)

- عو .. عو .. عو..

ثم يتصبب ثانية ، ينظر الى السيدة مبتسما

- مجرد كلب يا مولاتي يمشي وراء قافلاتك الموقرة.. اطعمني ، سألني هذا الكلب حتى يأتي اليوم الذي أكون فيه مع القافلة ولست خلفها..

السيدة (بغضب يشوبه الاقتراح على هدنة وسلام):

- وماذا تريد؟ أريدك أن تحدد فوراً ما تريد، لا ترغميني على أن اغضب منك أكثر مما غضبت.. (الرجل يعود إلى النباح ولكن بصوت خافت مهذب).. كف عن نباحك الماجن هذا.. لا تخجل من نفسك أبداً؟

الرجل (يفتح يديه بطريقة ساخرة):

- منذ قليل يا سيدتي أخبرتك بما أريد.. أنا .. بوضوح تام.. أريدك أنت، أريدك تماماً.. أريدك فوراً.. أريد أن تكوني لي.. ليلة واحدة أوبعض ليلة .. و.. بس، ليلة واحدة فقط.. الحرب طالت يا سيدتي وأجازتي تقلصت .. (يسكت قليلاً وينظر إلى مكان بعيد) الاجازة ثمينة جداً.. الاجازة لا تعطى هكذا.

الرجل يستمر (وقد صارت كلماته أكثر قوة وأعمق نبرة).

- هل تفهمين - الآن - لماذا أريدك فوراً؟

السيدة (تتحرك عند الشرفة، دون غضب كبير، ربما بخوف يشوبه الحرص والحذر معا):

- ولماذا أنا؟ .. الا يحق لي أن أعرف لماذا أنا دون بقية النساء؟

موسيقى تأخذ حلقها في التأثير، تمتد على زمن قد يطول دقيقة واحدة أو نصف دقيقة خلالها يتبادل الرجل والمرأة نظرات مقطوعة.. تأتي الوصيفة، تطرد السيدة بإشارة من يدها، الخدم يتحركون في القصر، لا يظهر منهم غير الظلال.. صدى يأتي من زاوية في المسرح، يردد بصوت باهت خافت عذب جميل.. (لماذا أنا؟) .. (لماذا أنا؟) أصوات دون معنى تختلط مع عبارة (لماذا أنا؟) ..

السيدة (مرة ثانية بصوت يرتعش بخلط من الشهوة والغضب):

- أخبريني .. لماذا أنا؟ وصيفتي أجمل مني.. لماذا لا تفكر فيها.. (مثلاً)؟

الرجل (يضحك قليلاً، ثم يحرك يديه بطريقة ساخرة)

- مثلاً ؟ أنا أريدك أنت.. أنا لا أريد (مثلاً).. فهناك ألف (مثلاً) مثلياً في المدينة..

السيدة (تنفث دخان سيجارتها وهي تمط شفيتها بشيء من العظمة)

- أما يتغن رأس السمكة أولاً..

ثم تنظر إلى الرجل بقسوة:

- هل ترى في الحصول علي انتصاراً؟

تكرر كلماتها بصوت هادي وعميق.

- أخبرني .. هل ترى في الحصول على واحدة مثلي انتصاراً لرجولتك؟

صمت يطول، الرجل يفتح علبة سجائره، يرى أنها فارغة، السيدة تنظر إليه وهو يرمي علبة السجائر على الأرض.. تختفي السيدة لحظة ثم تعود إلى المشهد، ترمي إليه علبة سجائر من النوع الممتاز.. الرجل - دون وعيه - يسك بها ثم يقف - مندهشاً من نفسه - وهو ينظر إلى السيدة كمن يسأل نفسه: لماذا فعلت ذلك؟

الوصيفة (وهي تقترب من السيدة)

- هل تحتاج سيدتي إلى كبريت؟

السيدة تأخذ علبة الكبريت وتشير إلى وصيفتها أن تذهب، بينما الرجل مازال ينقل النظر بين السيدة وعلبة سجائرها، وبينما هو أسفل المشهد يستل سيجارة في طريقها إلى فمه، دون أن ينسى النظر إلى شكل العلبة الثمينة

السيدة (بقليل من الطيبة).

- كبريت؟

ودون أن تنتظر جواباً رمت إليه بعلبة كبريت تسقط قرب حذائه، الرجل يرفض أن يجني قامته لياخذ الكبريت، ذلك أنه يملك علبة في جيبه راح يسحبها بهدوء، ثم راح يدخن وقد جلس هذه المرة على دكة الأسمنت دون أن ينظر إلى السيدة.

السيدة (بشيء من الجزع):

- ماذا تنتظر؟ ليس من المعقول أن تبقى هنا إلى نهاية العمر.. أقترح عليك الانصراف فوراً.. لا أريد أن اغضب منك.. ذلك يعني بأنك سوف تضر الكثير..

الرجل يمد أصابعه، يرفع علبة الكبريت من الأرض، يفتحها، يضم رائحة الكبريت، ثم يغلّقها ليضعها قربة على الدكة.. يطبطب بشيء من الجنان على علبة الكبريت مبتسماً، ثم ينظر إلى سيجارته الفاخرة، ثم إلى السيدة فوراً (دون أن ينطق بكلمة)..

السيدة .

- خفف من غلواء الحقد الذي فيك، ألا تدري أن الافراط في الحسد نوع من الكفر؟ أنت في أول العمر، وشبابك يستحق منك الكثير، لماذا تقتله بالحسد الأسود هذا؟

الرجل يهز رأسه - بقليل من التهمك - ولكنه سوف يصغي إلى ما تقوله السيدة باهتمام حقيقي، وما إن تنتهي

السيدة (تبتسم بالتهكم السابق نفسه)
 - وهل هناك من سبب غير الحقد والحسد؟
 الرجل (بالحالة نفسها التي كان عليها وبدون أن يغضب)
 - أجل يا مولاتي، ربما كان الحقد واحداً من أسبابي، لكنه ليس جميعها.

السيدة (وقد أخذها الغضب تنادي على وصيفتها)
 - للاحظ (تصل الوصيفة بسرعة) اسمعي ما أقول..
 اطردى هذا الكلب من هنا، اطرديه بأي شكل، لا أريد أن أراه أمام بيتي.

الرجل (يصرخ بأعلى ما في حنجرة من قوة)
 - انتظري.. انتظري لحظة واحدة قبل أن تهربي (بينما السيدة تقف لتسمع ما سيقول، يستمر الرجل في الكلام)..
 هذا البيت الذي أنت فيه (بيطيء من قوة صوته) هذا البيت الذي تنامين فيه.. كان بيتي أنا، بيت أبي وأمي.. بيت جدي وجدتي.. انه بيتي منذ طفولتي..

الوصيفة تحاول أن تنطق بشيء، لكن سيدة البيت تأمرها بالسكوت.

السيدة (بسخرية لاذعة وهي تخطو خطوتين على الشرفة)
 - بيتك أنت؟ وهل يملك شحاذ مثلك قصراً كهذا؟ حتى انشأ اشتريناه من أكثر العائلات احتراماً وغنى، فكيف يكون بيتك أنت؟

الرجل (يبتسم لما)

- يا سيدتي، هذا البيت كان بيتي، وما يزال - بالنسبة لي - كذلك، انه بيت صباي وذكرياتي وطفولتي وأصدقائي.. (يشير بأصبعه نحوها) كان بيتي، أجل، وسوف يعود كذلك.. ليس من شرف فيه لا يتذكر من أكون..

السيدة (وهي تشير الى وصيفتها أن تذهب، تنظر الى الرجل نظرة ثاقبة تستفهم عن حقيقة ما يقال أمامها، ثم تسأل بكثير من الدهشة والحيرة)

- من تكون أنت؟ لا بد أنك مجنون (ثم بسخرية أشد) حقل روم ملغوم، بنات أوى، ليلة دهماً ونهار أغبر.. طبعاً.. فعلاً.. حتماً أنت مجنون، والآن تأتي لتقول أن البيت بيتك، بيت أجدادك.. لا أدري والله لماذا أخسر وقتي معك؟ بينما السيدة تتحرك صوب باب الشرفة لتخرج، نرى الوصيفة وهي تهمس بشيء لا يسمعه المشاهد.. لكن السيدة تحرك رأسها بالرفض.

السيجارة حتى يسحقها بحذائه ليأخذ أخرى.. الدخان يصبح حالة أساس من حالات المسرحية (لا مانع أن يضاف بعض الضباب الى جو المسرح ليشارك الدخان في رسم حالة القلق والتربص التي يشعر بها المشاهد بين السيدة والرجل)..

السيدة (وهي تنطق الكلمات بلهجة ليس فيها ذاك الحقد الأول).

لن أغضب منك.. صدقني - اذا أخبرتنني بما تريد مني، بشرط أن تأتي بكلام معقول ولا تكرر هذيانك المضحك الذي سمعته منك قبل قليل.. قل شيئاً مفهوماً ومعقولاً يمكنني أن أصدقها.

لرجل (بإسترخاء لا يوحى بالغضب مطلقاً، بمعنى آخر، انه يقول الكلمات كما ينطق بها أي شخص ناثم)

- هل تسمعين عويل بنات أوى؟

السيدة (تهز كتفها إستغراباً)

- لا..

الرجل

- هل دخلت حقل كروم مزروعاً بالأفام؟

السيدة (داخل حالة الإستغراب لم تزل)

- الأفام؟ ولماذا أدخل مكاناً كهذا؟

الرجل

هل تسمعين رائحة البارود وأنت هنا؟

السيدة (وهي توشك أن تصرخ)

- ما هذا الكلام الغريب.. ماذا دهاك يا رجل؟

الرجل (وهو يطمس في لجة من الذكريات)

- كم ليلة دهماً مرت عليك؟ وكم نهار أغبر زاحمك في الطرقات؟ (الرجل يستمر في الكلام مثل مغموم يهذي)..
 لم يعد في الشمعة غير الذبالة.. لا زيت في المصباح وليس من أحد عند الفجر سوى الشهداء..

السيدة (تبتسم بتهكم خفيف مع دهشة لم تستطع التخلص منها)

- ما هذا؟ ولماذا أنا؟ هناك آلاف النساء أكثر سعادة وأفضل حالاً مني.. لماذا لا تسألهن؟ يا رب.. أنا لا أصدق، أي حقد وأي حسد بغض في هذا الرجل العجيب؟
 الرجل (بهدهة أكبر، لكن بصوت تختلط فيه القوة والتبرم معاً)

- لماذا أنت؟ السبب بسيط يا سيدتي.

الرجل (يصوت قوي مزحوم بالألم)

انتظري... لن تخسري المزيد من الوقت، نحن يا سيدتي خسرنا شبابنا لتنامي أنت على نفاقس من حريير.. كنا نعلم بقليل من الشعر بينما سلة فضلاتك عند باب البيت.. هنا يشير الرجل الى مكان هناك.. مازالت مظغة بقشور الموز والبرتقال وقناني النبيذ الأحمر الفاخر، كنا دائما هناك على هضبة كما التزمهريز، أو عند سهوب النار تغطي أجسادنا بالشظايا والبروق والصرير والرعب، وأنت (هنا) ما شاء الله جذلي تنوشحين بالرجال والزيتون وأساور الذهب، تضحكين، تضحكين علينا، نحن مجرد شيء ننظرين اليه في التلفيزيون، مجرد شيء يتحرك وله شهيق وزفير، نتقهقر، وفي الوقت نفسه (أنت) تتقدمين، نشتهي وجبة طعام فقيرة، وفي الوقت نفسه (أنت) وحدك من يقيم الولاثم ويكتسح المشهد كله، اطمئني، لن تخسري أي شيء.. الحياة نفسها هكذا، الفقير يزداد فقرا، والطاعة يزدادون قسوة.

السيدة (تقاطعها بغضب مشوب بقناعة غامضة)

— على كيفك، على مهلك يا رجل، خفف الوطء قليلا يبارك الله فيك، من تكون أنت لتحكي مع أسياك هكذا؟ ثم ما شاني أنا بحريك وخسارك وسهوب النار.. كل هذا الكلام الفارغ الذي تقول؟ ما شاني أنا به؟ هل كنت أنا من بحث بك الى النار؟ هل تريد متي الذهاب الى هناك حتى احترق أو اموت من البرد؟ ولماذا أنا؟ أريد أن أفهم لماذا أنا دون بقية خلق الله؟

صوت موسيقى داخل القصر، الوصيفة تأتي وتهمس في أذن السيدة، وهذه تشير اليها أن تعود الى داخل القصر.. الوصيفة تشعل عود كبريت أمام سيجارة السيدة.. ثم تعود الى الداخل..

الرجل (بإسترخاء عجيب، لكن بغضب عنيف ينهم بين الكلمات حسب)

— لا أريد أن تكوني معنا في الجحيم، أنا جئت لاكتشف المستور الذي توهمين أنني ساكت عليه..

السيدة (بإستغراب وهي تبتمس)

— المستور؟ هل من شيء مستور بيننا؟

الرجل (وهو يشير الى القصر)

— البيت، هذا البيت الذي أنت فيه.

موسيقى تقطع الموقف، السيدة تنظر الى قصرها ثم تنظر الى الرجل، في تلك اللحظة سوف نسمع.. أيضا.. صوت مؤذن يجيء من بعيد.. ينسجم صوت الموسيقى مع جرس

المؤذن واختلاطهما يوحي بإحساس أن شيئا ما ليس على ما يرام..

السيدة (ما زال أذان العشاء يملأ القاعة)

— بيتي؟ وماذا تريد من بيتي؟

الرجل (يدخن سيجارة ويشير بها الى القصر)

أنه بيتي أنا.. عشت فيه طفولتي وصباي ويجب أن يعود الي.

الرجل يستمر (برغم أن السيدة راحت تضحك وهي تردد بيتك أنت؟ أنت؟ وهل يملك أمثالك قلعة كهذه؟).

— أنه بيت طفولتي فيه احتسيت حليب أمي وذكرياتي وشجرة الرمان الجميلة، فيه فطموني وفيه (بصرخ) بالسيدة بغية أسكانتها حيث أنها مستمرة في الكلام سخرية (بما يقول..) اسمعي، اسمعي، سأخبرك عن هذا البيت لتعربي.. حقا.. أنه بيتي..

الرجل (يتطرق ما سيأتي من كلام بحنجرة تقرب من البكاء دون أن يبكي.. بينما السيدة — وقد سكنت — سأخوذة بما يقول، ذلك أنه، على ما يبدو، ينطق بالكثير من الحقائق عن هذا البيت.. بيتها)

— هناك سرداب مهجور في أسفل بيتي.. أعني كان مهجورا أيام كنا نعيش فيه، وداخل السرداب باب يقضي الى سرداب آخر أصغر منه.. كان جدي يخزن فيه الفلفل والبهارات والخمور.. وكان (يضحك الرجل حزينا) يحبس فيه جدتي اذا ما غضب منها، كم مرة بكت جدتي؟ كم مرة صرخت بنا أن ننقذها من العقارب والصراصير والأشباح؟ ما كان من أحد يدخل السرداب الثاني أبدا.. أنا وحدي من تجرأ على الوصول اليه حتى اكتشف بلاوي جدي وما كان يخفي من أسلحة وكلام ممنوع.

الرجل يستمر (ينظر الى السيدة وقد تغيرت نبرة صوته):

— ترى، ماذا تخزنون به اليوم؟ أما زال ذلك السرداب على حاله؟ لا بد أنه تغير، ثم، ثم بالله عليك.. كيف أصبحت شجرة الرمان، ومن يتسلقها بعدي؟ أم.. لا.. كلا، لا أريد أن أصدق أنكم قطعتموها ورميتم بها على قارعة الطريق.. من يدري، ربما تغير العالم كله وأنا.. أنا وحدي مازلت أحسن الى هذا البيت.. بيتي، بيت طفولتي ووقاحتي وصباي.. أحن الى كل صديق عرفته فيه، الى كل حفنة من تراب السرداب، الى صراخ جدي، وعصا أبي ورائحة الكافور التي تأتي من أمعاق البيت.

السيدة (وهي تهز جذعها سخرية)

- وماذا يريد سيادتكم الآن؟

ثم وهي توقف من اهتزازها

- نعم، انه البيت نفسه، وماذا ينبغي أن أفعل؟ هل تريد أن تطردني (يسخرية لاذعة وقحة) من «بيتك» الجميل هذا؟

الرجل (ينظر الى السيدة، ثم يقول بصوت يقترب من الروح العسكرية المتسلطة القادرة)

- بالعكس، أنا أتمنك في بيتي، سيدة له وسيدة لي، لا أريد غير أن تصدفي امري كنت أحلم بامرأة من نوعك أنت، أكبر مني، أحب المرأة التي تعرف أكثر.. مشكلتي انتني ضيعت كل شيء، أعني هم ضيعوني وأطفأوني قبل أن أرى الشمس، الحرب أخذت كل وقتي ولم تمهلني حتى أصنع شيئاً في مستقبلي.. الحرب أخذت سنواتي، ولم يبق منها غير الذبالة.. محض شمع خبث، هكذا صار شبابي وهكذا تنتهي أيامي..

(السيدة بشغف مفاجيء):

- كلامك عجيب.. أنا لست غاضبة منك، لكن عليك أن تفهم وتصدق أن البيت لم يعد لك إطلاقاً.. لم يعد من نصيبك أبداً.. صحيح ربما كان بيتكم ذات يوم، لكنه لم يعد كذلك الآن.. هناك بيوت كثيرة تغير أصحابها في الحرب وقيل الحرب.. تلك سنة الحياة، فهل نحن من نصنع أقدارها؟

الرجل (مع ابتسامة غامضة توحى بهذنة بينهما):

-- وكيف يا سيدتي يصبح البيت بيتي وقد سرقنتني الحرب؟ هل يفكر من هو داخل النار كما يفكر من كان خارجها؟ الوقت الذي كنت فيه سيداً على زمي راح في خدمة هذا التراب المقدس.. كم سنة من عمري ذهبت في الحرب؟ كم سنة من عمرك سيدتي مضت وأنت - معذرة - تستترين كل شيء من أجل أن تكوني أفضل وأفضل.. بينما يأخذني الرصاص إلى ..

الرجل (يسكت قليلاً وهو يعرض على أسنانه جزءاً من تذكر ما جرى):

- الحرب أخذت مني هودوثي وأعصابي، رمتني إلى الخسارة والجوع وانتظار ما لا ينتظر، كيف أحكي لك عما جرى لتفهمني حجم خسارتي؟ .. ماذا أحكي ليفهم العالم أن البيت، هذا البيت إنما هو ملكي.. هو الجزء الوحيد الجزء الأخير لكل ذلك العذاب الذي عشت فيه وبقيت في خباياه مئات الشهور وآلاف الليالي وملايين الشظايا..

لسيدة (تقاطعها دون غضب كبير).

- وما ذنبني أنا؟ لماذا أنا؟ هناك آلاف الناس باعت وآلاف

غيرهم يشترون، هذه أمور طبيعية جداً.. فهل يحتاج الأمر إلى نقاش؟ انها كما أخبرتك (سنة) الحياة..

الرجل (يضحك هادئاً.. انه يتعاض مما يسمع ولكنه يتكلم بهوء)

- الرجل، سنة الحياة سنة الطبيعة، تأخذ منك لتعطي سواك.. يبدو أنني على خطأ كبير.. خطأ أكبر مني آلاف المرات.

السيدة (بلهجة انتصار)

- هل اقتنعت أخيراً؟ الحمد لله.

الرجل ينتفض لمسوعاً على حين غفلة، يصرخ دون أن ينظر صوب السيدة

- الحرب أخذت مني سنوات شبابي، يكفسي ما خسرت، يكفسي ما خسرت، لا أريد أن أخسر شبابي والبيت معاً.. كلا.. كل شيء الا ذكرياتي وطفولتي..

السيدة (وقد صفتها الكلمات الأخيرة للرجل)

- ماذا تعني؟

ثم بصوت أعلى

ماذا تعني يا له عليك؟

الرجل (بشموغ مفاجيء)

- ساحارب من جديد، ساحارب مرة ثانية، وثالثة، ساحارب هذا المرة من أجل «بيني» مهما كلفني الثمن.. مهما كلفني الوقت.. الحرب هذه المرة من أجل روجي ونفس قلبي.. قد يطول بي الأمر، لكنني تعلمت البقاء في ساحة المعارك.. تعلمت ذلك جيداً..

السيدة (باستخفاف)

- وماذا ستفعل مثلاً؟

الرجل (يخفف من اضطرابه ويدخن سيجارة)

- الحرب مجموعة خطط وأفكار.. الحرب يا سيدتي تحتاج إلى ذكاء وصبر، صبر حقيقي وذكاء حقيقي، وهذه المرة لن استعجل النصر.. لن أستهجل النصر.. سأفكر أكثر مما فكرت طوال أعوامي التي انقطعت خلفي سدى.. لن أخسر سوى انتظاري، وهذا يعني أن النصر قريب جداً.

السيدة (تأخذها حالة من الايمان بما يقول)

- وهل ستقتلني مثلاً؟

الرجل (بهوء جميل مؤثر)

- كلا سيدتي، في الحرب لا تقتل النساء ولا الضعفاء..

أريدك أن تكوني أقوى مني لأحتفل بانتصاري. في الحرب لن نقتل الضعفاء، أننا نفكر فقط في إعادة الحق إلى أهله، إعادة الحق من مغتصبه، وهذا البيت هو الحق الوحيد الذي أريد، بل أعطيتك الحق في البقاء فيه، وهذا كرم أكبر مما تظنين. هل يفعلها غيري؟ كوني معي طوال حياتي ولن أقول يوما أي شيء من هذا البيت..

السيدة (وقد أعياها ما سمعت، تنظر إلى الرجل بإحساس جديد مختلف)

- وماذا ستفعل إذا لم أترك البيت لك؟ أنا اشتريته بأموالي ولم أسرقه من أحد، عندي ما يثبت ذلك.. هل تريد أن تقرأ؟ الرجل (بصوت عميق، صوت فيه سحر خفي يأتي من خلف حنجرة حنية جريحة ملتفة بالمضي)

- لا أريدك أن تتركه.. لا أريدك أن تتركي البيت، إنه يكفينا معاً، إنه أكبر بيوت المدينة كلها.. ثم.. ثم انني واثق أريدك فعلاً، أريدك تماماً، أريدك فوراً.. هذا النوع من الحب ما عاد مألوفاً ولا معروفاً لدى البشر..

السيدة (وهي تنظر إلى الرجل نظرة ذات معنى خفي لئذ) - كم هو عمرك؟

الرجل (يبتسم بحرقه)

- مع الحرب أم بدونها؟

السيدة (تكرر بصوت نشوان)

- كم هو عمرك؟

الرجل (يضحك مستغرباً)

- وما أهمية عمري؟ هذا البيت الذي تسكنين فيه منذ عشرة أعوام بأعوه أهلي وأنا منغمس في الحرب، بأعوه - كما تعرفين حتماً - يسعر القرباب.. وأرى أن البيع لم يكن شرعياً أبداً.. صاحب البيت الأول كان يحارب، يعني كان ما بين الموت وخلف الصراط، فكيف يحق لأهله بيع حقوقه دون علمه؟

السيدة (وهي مازالت تنظر إليه باعجاب ممزوج بشيء من الرغبة)

- لم يكن البيع شرعياً؟ كيف؟ والأوراق التي معي؟ والشهود؟ ودائرة العقار؟ كل ذلك لم يكن شرعياً؟

الرجل (يشعر بنظراتها العاشقة)

- الحرب لها قوانينها. قد نشترى فيها ما لا يباع في إيام السلم. ربما نبيع أيضاً ما لا يشتري.. وهذا البيت بالنسبة لي خارج قانون الحرب.. بل خارج القوانين كلها، إنه جزء من حياتي لن أتمكن.. لن أستطيع يا سيدتي فصله أبداً. هل رأيت منزلاً يتحرك في الدم؟ هذا المنزل يتحرك في دمي منذ نعومة أظفاري.. فكيف يباع دون علمي؟ بل كيف

يتجرأ من يشتريه على دفع الثمن وهو أكبر من أي ثمن في الدنيا؟

السيدة (دون وعي منها، وربما بوعي عظيم، ترمي مفتاح القصر إلى الرجل):

- تعال حتى نحكي في الأمر..

الرجل (قبل أن يمد يده إلى المفتاح):

- أنا قلت كل ما عندي يا سيدتي، وما بقي من كلام سوى ما سمعت.

السيدة (وهي تبتسم بشكل ساحر ملوئ بالرغبة)

- ما أخبرتني كم هو عمرك؟

الرجل.

- سألتك أن كان العمر مع الحرب أم بدونها حتى أعرف الجواب.

السيدة (بصوت فيه فحيح شبيهي عارم):

- أدخل.. يا لك من شيطان.. أدخل..

الرجل ينظر إليها بفرح كبير.

- قولها مرة ثانية.. أريد أن أفهم المعنى..

السيدة (بالحاح شبيهي عارم):

- أدخل..

موسيقى من نوع يقترب من المصخب - موسيقى توحى بما يشبه اقتراب كارثة - بينما الرجل يحيى قامته، يرفع

المفتاح الساقط على الأرض.. ثم ينظر إلى السيدة ويقترب من البيت السيدة (تصرخ على وصيفتها)

- لاحظ، يا لواحظ، تخلصي من الضيوف الليلة..

الرجل (من تحت الشرفة)

- الليلة؟ الليلة فقط؟

السيدة (بصوت أعلى)

- تخلصي منهم كل.. يوم... على الضيف منذ الليلة أن

يستأنن غيري قبل زيارة هذا البيت..

صدى الكلمة (أدخل) يتكرر بصوت موسيقى غامر.

الرجل يضع المفتاح في الباب الخشبي الكبير..

لواظ (دون أن يراها المشاهد)

- لقد خرج الضيوف سيدتي.. هل تأمرين بشيء آخر؟

السيدة (تشر إلى الرجل):

- منذ الآن، سوف تسالين هذا الرجل عما يريد..

يتسدل الستار ببطء، ببطء، بينما الموسيقى تخفت و..

يبطء أيضاً.

جذور النزعة

السورالية

في السينما

الأمريكية

بقلم : جان ميري *

ترجمة : عبدالله عويشق **

كتب هنري ميللر في مقال له في : الفن والسينما ما يلي : «الفيلم التجريبي» هكذا سمي، لمجرد أنه يتجرا على أن يكذب في مواجهة مرآة الحياة، ليس نقطة الذروة فيما بلغه الفن السينمائي، إنه محاولة لا أكثر، وخطوة تمت المجازفة بها في مجال ما لم يستكشف بعد، ولا يكاد يبلغ النصف تقريبا المجال الذي ارتادته السينما حتى الآن، بل ما يزال ثمة محيط غير مستكشف ينتهي إلى ما لا نعرف من شواطئ غريبة، ولا جدال في أن ثمة عالما سينمائيا لا يقل من حيث المضمون والشكل روعة وغنى لا ينضب عن العالم الذي يعرفه الصوفي أو الشاعر، إنه عالم من شأنه حال اكتشافه أن يغير الهواء الذي نستنشق، وعنصر الأساس فيه هو المزاجية، وتتجلى هذه المزاجية في كل مرة يتحرر الخيال فيها من عبوديته للذكاء.

«خطورة المزاجية هي في أنها تغذي الحلم، هذا ما تتمثل فيه المزاجية فيه طالما أن الحلم والرمز هما عمودا الحياة.

«في صحنونا، نسبح في بحر ميت، وينظم حركاتنا انقباض النفس والخشية. لكن حالما ينسدل الجفن على العين، تنفتح الرؤية على عالم نحس أنفسنا فيه على أرضنا وفي سبتنا لأننا أحرار فيه، وهذه الحرية تعبر عن نفسها عبر تحولات لا تنتهي، ولكم يبدو عالم الصحو عندئذ مغرطا في غرقه في سكونه» ما ينظر إليه على أنه الحياة إنما يرتدي صفات الموت، وفوق كل مظهر يباد للمعمود بترك الرنكة المخبئة Hareng saur السكة

الدقيقة لأثر مخره في هجرته. ويتحول العالم الأليف واليومي إلى صحراء تضرب جذورها فيها خشنة الصنع والمفتقرة للاتقان، أشبه بصروح منهاره تنتسب إلى ماض بعيد.

«أي درع حماية هي التي تتحرك في الحلم بلا جهد في حماه؟ ومن أين تأتي تأثيرات أصحاب القطب الشمالي التي لم تسجلها الكاميرا في أي يوم؟ وعلى أية شاشة سمعية تطفو مترنحة هذه الطائفة من الصور التي لا هدف لها؟ ترى أياكون ثمة مخرج صامت وخفي؟ ومن هو إذن ذلك الذي يتعاون معه؟»

«(...) تكمن ممالك في أعماق المادة ما من فكرة عن وجودها تتطرق إلى أولئك الذين يعيشون في عالم الفكر. كذلك هو الأمر في هذا العالم الذي يخيل لعيوننا المفتوحة أنه لا يتغير، فإن فيه

* فيلسوف وباحث فرنسي في جماليات السينما
** فاس ومترجم من سوريا.



هنري ميلر

بالفيلم. ذلك أن جراند ستريت (الشوارع الكبيرة) هو شارع مخصص كامبلا لاستلزمات الزواج. الواجهات التي تشع إيلا فيه بالأضواء المتألقة تعرض تماثيل لها عيون كبيرة فارغة النظرة لعارضات بثياب الزفاف. ووجد ليجير في المشهد نوعاً من استمارة رمزية لزواج بالجملة شبيه بالاتاج بالسلسلة، واستمد ريشتر منه «باليه ميكانيكي» شعبي الطابع وفق خط الأسلوب الأمريكي الذي تحل التماثيل فيه محل الممثلين، في شكل ملهسة قصيرة على

طريقة لوبيتش، ولوبيتش في فيلمه: «حلقة الزواج». الموسيقى الطباقية في هذه الحلقة الأولى من الست هي لحن أمريكي شعبي تغنيه لبيبي هولان، كلمات جون أتوتش، بمرافقة غيتار، جويته وايت.

الحلقة الثانية من الفيلم، وهي لـ «ماكس أرنست»، ألفها ريشتر مستمداً إياها من رسوم كتاب أرنست: ماء، وتحديدًا من صورة فيه تمثل رجلًا يحاول الاقتراب من شابة غارقة في النوم وتقصله عنها قضبان حديد. ولم يقادر أرنست الاستديو قط طوال فترة تنفيذ الحلقة الخاصة به، وانتهى الأمر معه في آخر المطاف - في حلقة كاملة وربطه عنق بيضاء، وبشريط أحمر - لأن يمثل هو نفسه فيه الدور الثلاثي رئيس الجمهورية، وللسلطة الأبوية، والضمير. نوع من ثلاث غير مقدس لا يكف يزجج العاشقين ويسرق السمع إليهما من وراء الأبواب ويتدخل في شؤونهما. تجري هذه الدراسة السورالية عن الحرمان الجنسي في مناخ يكاد يكون كلياً مناخ من يسرون في نومهم، وتقع أحداثه في حوالي عام ١٩٥٠، شأن الأمر في كتاب ماكس أرنست كلمات مونولوج «تيار الضمير» الذي تلووه النائمة.

الدوافع لـ: كالدر هي البطل في الحلقة الثالثة. وقد بني ديكورا حولها نصف دائري كلوحة خلفية للعمل، وعلى لوحة الخلفية هذه اختلقت الدوافع بطيؤها خاتمة كونا خاصاً: نظام شمسي بأصوات بللورية الرنين ويتألف من أقراص تتحرك بشكل جذاب ومن مدارات تذكر بالواضعات التصويرية عند بول مكاي أو عند ميرو التي دعيت فيئات إلى حياة سحرية. فهي قد بدت تشبه أحياناً جزئيات تتجبرك تحت مجهر عملاق، وتجريبات من عالم نري، ونباتات تمثل بالباليه حقيقيًا في كون لا يتحدد بأبعاد. إدغار فاريز هو الذي كتب موسيقى هذه الحلقة.

سيناريو الحلقة الخاصة به: نورجس، ألفه ريشتر نفسه. وهو عن رجل مثله مثل الآخرين يكتشف مصادفة بأنه مختلف عما يتخيل عليه نفسه. ويضعه هذا الاكتشاف في نزاع مع

إمكانات لتحولات تذهب من الشيطاني حتى البسمي، والتي تملك المزاجية وجديها القدرة على جلالته في وضوح الضوء، والسينما من بين كل الفنون هي التي في حوزتها أفضل الوسائل لاستغلال عنصر المزاجية هذا بألغة أقصى حد لها. ففي السينما نستطيع أن نندمج مع الطم والواقع في أن معا. والستار الذي يفصل بينهما، عندما يفعره النور، قادر على أن يسفر عن حركات الروح التي تثبت في الحياة حيويته.

«روح الإنسان التي استنفدت الرغبة قوامها تسمى جهدها بثبات متجدد لتطرح عنها ما يبرز عليها من أوزار بفضل القوى التي تأتي بالعجائب. فعوض حاسة الروح هو العين، وهذه بعد أن تأملت خلقها تترك حسياً معنى ما كانت تسعى لبولوج تأمله منذ بدء الأزمان. إن عينا ثالثة تهدم رؤية العجيبة التي تحيط بمعنى الخلق، إن الأعمى، دون غيره، يمكن أن يعبر عن البحث الحقيقي عن العجيبة، كما أن البصير وحده يمكن أن يعبر عن الانخلاف والوجد. فهو إن ينفض إلى عمق ملكة الرؤية متغفلاً فيها، فلنأنا نتحرك عندئذ وسط التناغم السلامي عند الملائكة، إن عالم العجيب هو الذي يضيء بنوره دينان الداخلية، مثلاً ينتشر ويكبر نور القمر الفضي، عندما يتم التعبير عن الخارق كاملاً، فإن أكثر الأعماق عممة وإظلاماً في الروح يبلغها النور فتضيء. وإن ذلك، وبالأخصار على نفسنا وحده بلا حاجة لغيره نساند الكون سمردي الثبات الذي يطبع الشكل والصورة فيه اللطيف الموصول الذي للحلم».

كتب هذا المقال عقب ظهور فيلم هانز ريشتر «الأحلام التي يمكن للمال أن يشتريها»، الذي تم إخراجها في عام ١٩٤٦، مع غوغنهايم وكنيث ماك فيرسون (مدير التصوير: أرثولد إيغل) وافتتح عصر الأفلام السريالية المصورة في هوليوود.

يتألف الفيلم من ست قصص - كما يذكر هرمان وايتبرغ بذلك - تنقسم بخيالية التوهم والفرويدية، أو ببساطة بتحليل مشاعر النفس، وترتبط بينها فكرة مشتركة، والرمز المادي لهذه الفكرة هو على موسيقى تصدر منها أغاني شائعة مكرورة عندما يضع المرء فيها قطعة نقد معدنية، لولا أن الطلقة في فيلم ريشتر «تعرف أحلاماً». وهي الأحلام التي يمكن شراؤها بقطعة نقد معدنية بالطريقة المذكورة، والأسطوانات الست صاغ بالترتيب خيالاتها: فيرنان ليجيه، وماكس أرنست، ومارسيل دوشان ومان راي، وكالدر، وريشتر ذاته.

كان في نية ليجير وريشتر منذ زمان أن يعملوا فيلماً سوياً. وقدم لهما منظر أحد شوارع نيويورك الفكرة التي ألهمتهما

وقد رافقته موسيقى داريوس ميلون.

وكان من نتيجة النجاح، كما تقدم القول، الذي استقبل هذا الفيلم به موجة كاملة من الأفلام السورية الفرويدية وأفلام التحليل النفسي - أو المزعومة كذلك - التي لم ترحبها السينما الأمريكية بعد - التجريبية منها على أية حال - .

كانت مايا ديرين أول من تمثل عنده هذا التيار، علما بأنها والحق يقال كانت صورت قبل ذلك عدة أفلام تدخلها روى أحلام. أول تلك الأفلام هو: عيون الشبكة بعد الظهور Meshes of the afternoon، بالتعاون مع أسكندر حميد، والذي ظهر في عام ١٩٤٢.

شابة (مايا ديرين) تعود لبيتها وتستغرق في النوم، وترى نفسها في نومها عائدة إلى بيتها حيث تتعرض لعذاب الوحدة والحراسان وتنتحر فعلا. ولم يتجاوز الأمر في الفيلم اسقاط الواقع على الخيالي، حتى ولو كان ذلك مجرد إنذار على سبيل التحذير. إلا أن فيلمها التالي: على الأرض، At Land (١٩٤٤) وهو نوع من درحة ميثولوجية في القرن العشرين، خلطت فيه الواقع بالخيال بمزيد من علاقة حميمة بينهما، ولكنها أدخلت في الوقت ذاته عالما كاملا من رموز أكثر أدبية منها سينمائية. تكمن الأهمية في الفيلم في نوع من هدم لـ المكان - الزمان الواقعيين. لصالح خيالي تأخذ العلاقات بين الأشخاص والأشياء فيه معنى استعارة مرموزة.

وقد جرت متابعة هذا البحث في فيلم: دراسة حول تشكيلات الرقص لألة التصوير (١٩٤٥)، A study for choreography for the camera، وكانت حركات الرقص: تولي بيتي تتواصل فيه عبر سلسلة من الديدكورات (غابة، ضفة أحد المناسف من الداخل وكذلك شقق من الداخل، الخ...) وفق تصاعد ايقاعي مفصل الحيشيات. وقد طرح المؤلف على نفسه فيه شكلا جديدا لحركات الرقص يستخدم إمكانات السينما المكائنية - الزمانية .

كما أن الرقص بقي في أساس فيلم: كتاب الطقوس لزمّن تحول شكله (١٩٤٦) Rituel in Transfigured Time، وكانت النية فيه سورية بشكل بات، رغم أن تلك النية استوحت: دم شاعر، Sang d'un poète باكثر من استلهاها: العصر الذهبي.

ويتناول الفيلم الأعياب الحب التي يلجأ إليها عاشقان (ريتا كريستيان، وفرانك ويستبروك). وتم أداء ذلك بطريقة رمزية ويرقص تشكيل، فبعد الزمان والمكان من الطفولة إلى الشيخوخة ومن الشتاء إلى الربيع، يعيش الأشخاص في تحولات لا تنتقط، فهم أحيانا تماثيل وفي أحيان أخرى شخصيات بشرية.

تأمل حول العنف Meditation on Violence (١٩٤٨)، وعين الليل الحادة، The very Eye of Night (١٩٥٨)، هما

الواقع جارا إياه إلى سلسلة من المغامرات الخيالية التي لا تصدق يكتشف من خلالها شيئا فشيئا هويته الجديدة. وقد رافقه في خط رحلته السورية: زوس (مأضيه) ولابعو الورق (رفاقه في دنيا الواقع)، والنار والماء، والحب والموت. كتب ريشتر المونولوج الداخلي، وكان جاك بيتشر، وهو الممثل المحترف الوحيد في الفيلم، يملئه الرئيسي.

وقدم مارسيل دوشان من ناحيته أقراصه البصرية، وهي دوائر مرسومة بعديد، لكنها تصبح دوائر ذات ثلاثة أبعاد عندما توضع في الحركة على منضدة دوارة. كانت الأقراص كاملة يذاتها، وبالتالي شكلت مواضيع محدودة الصلاحية لإعادة تكوينها سينمائيا. لكن ألوانها، على الشاشة، صارت ملائمة للتصوير لأقصى حد يتعارض مع الصور بالأسود



من فيلم «الباليه الميكانيكي» لفرنان ليجير ١٩٢٤

والأبيض الفياضة بحركة حية التي في لوحة دوشان الشهيرة: عارية تهبط درجا. كتب جون كاج مرافقة موسيقية لهيبانو معده.

آخر حلقة في الفيلم مستمدة من سيناريو لـ: مان راي، وعنوانه: روث، وروث، ومسديسات. وهو نوع من هجاء للسينما يقترح نهجا يتبع للمشاهد أن يشارك بالحدث لأقصى ما يمكن، لإعادة تمثيل الحدث بأطراد مع وقوعه وقد طلب ريشتر من مان راي أن يدين بنفسه العمل في الحلقة الخاصة به، ولكن هذا الأخير رفض. «صوره كما لو أنه منظر إخباري»، ذلك ما قاله له مان راي على سبيل النصيحة، وكان قد أعد أمر رحيلة إلى هوليوود، يبقى أن النص هو مع ذلك لـ: مان راي.

«الفصول الأربعة» لـ فيفاليدي، يتحول فيه وجه تمثال النافورة إلى فرد حي بطريقة تستبد بالنفس وباروكية في آن معا (١٩٥٣)

عقب عودته إلى لوس - أنجيلوس ، صور في ١٩٥٤ فيلم : قص شريط الافتتاح لقة اللذة ، وهو عرض ايضاحي تنكري طويل للطقوس الوثنية والاحتفالات الجنسية بالاستناد إلى البيستر كروبي مرجعا في الأمر وجرى تركيب كل ذلك فيلما على ايقاع يشيع الهلوسة متكرر بلا نهاية . كان أفضل لصالح الفيلم ولا شك لو أنه أقصر. وتم فعلا تقديم صيغة جديدة للفيلم على هذا الأساس ركبت في عام ١٩٥٦ ، ويبدو الفيلم فيها على نحو «أحلام يقظة استشارتها الهلوسات» وعرضت مشاهد طقوس العريضة ورؤى الهلوسة في هذه الصيغة على أنها مجرد عاقبة

فيلما رقص أيضا ، يدخل الأول في مجموعة رقص تشكيلي، حركات رجل صيني مسجلة بالسرعة البطيئة، ويستخدم الذاتي تعارض السالب - الموجب في الفيلم كي يعرض الرقصين وهم في عالم من أحلام يرما النائم ، مؤلف من نجوم وغيوم.

من بين أفلام الرقص التي تحمل على غرار أفلام مايا دارين نوايا تتصل بهذا القدر أو ذاك بأحلام النائم أو سورريالية بشكل مبهم، يمكن أن نذكر: استيطان، لسارة بيردج (١٩٤٧)، ترويع الحلم ومصع ستروجل لـ: سيدني بيترسون (١٩٤٧ - ١٩٤٨)، ودراسة رقص لـ: يال وول (١٩٤٨)، وبخاصة أولى تجارب شيري كلارك: رقص في الشمس (١٩٥٣)، ولحظة حب (١٩٥٧)، والجسور، Bridges ، وطواف، Go-Round ، (١٩٥٩)

كما أن من بين سينمائي الجيل الجديد الذين وجهوا بحوثهم ناحية التعبير عن النضجات: نفسية - جنسية - أحلام، وعن أفكار ومشاعر مستبدة عن حرمانات الخ... والذين كانوا الأساس بدرجة تزيد أو تنقص في انطلاقة حركة السينما السرية: أندر جراوند، التي سنتكلم لاحقا عنها، يحسن أن نذكر في المقام الأول: كينيث أنجر، كورتيس هارنغتون، جيمس براونتون، ويلارد ماس، وجريجوري ماركو بولوس.

أخرج كينيث أنجر خلال سنته العاشرة ، بعد أن قام بأداء أدوار الأطفال في أفلام تجارية عديدة، تجربة أولى عنوانها: من الذي هز مركب أحلامي Who has been rocking my Dream Boat? (١٩٤١)، أعقبته أفلام: شجرة البريق الخادع، Tintel Tree (١٩٤٢)، وهو دراما نفسية موضوعها العلاقة الجنسية مع المحارم. العش (١٩٤٣)، ثم دراما نفسية أخرى : واقعة هروب (١٩٤٤)، ونخل يصيب بالاسهال، Drastic Demise (١٩٤٥)، يقدم صورة عن إفراط جنسي خلال أحد الاحتفالات في هوليبود يغيب متجاوزا كل الحواجز.

الفيلم الذي حقق له مكانة مرموقة هو: ألعاب نارية، المصور في ١٩٤٧، وهو أحد الأفلام الأولى في قيام موضوعها على الجنسية المثلية وفي عرض ذلك من دون تدابير حذر أخلاقية. والقصة هي عن مراهق يلعب بأن جماعة من بحارة سكارى ضربه حتى الموت واغتصبوه، ويتحول قسبب أحدهم في الفيلم إلى سهم ناري يطيار الشر منه..

ويعد سلسلة من الأفلام غير المكتملة ونصف الثالثة بسبب المصادفة من بينها لحظة البقة (١٩٤٨) ، والحب الذي يلتف (١٩٤٩)، وقمر الأرنبي، ومالندور، والشاب والموت (١٩٥٠ - ١٩٥٣)، علما بأن الأفلام الثلاثة الأخيرة قام بعملها في فرنسا، أخرج كينيث أنجر في إيطاليا: المياه ، أسهم نارية، والفيلم متتالية حركات ماء وضوء، ركبت على موسيقى



من فيلم ، دام شام ، لجان كوكتر

لآثار المخدرات وتعاطي الـ: LSD.

عام ١٩٥٥ ، صور أنجر في صقلية : دير تليما للرهبان، انطلاقا من رسوم جماعية جنسية كبيرة لـ: البيستر كروبي ، ثم في فرنسا: حكاية دو. Histoire d'O (١٩٦٠)، عن رواية سنادية - جنسية بنفس العنوان. أما عمله الذي يجسد سماته المعيزة بأفضل من كل أعماله الأخرى فما يزال حتى اللحظة الحاضرة فيلم صعود سكوربيو Scorpio Rising المصور في بروكلين وسان - فرانسيسكو في (١٩٦٤) ويستحضر الفيلم صورة فترة العنف من خلال حفلة جنسية - مثلية أقامت مجموعة من ساتقي الدرجات النارية، وتقاطع الحدث صور لـ: هيلر وجيمس دين ومارلون براندو، والمسيح، والفيلم معارسة

حقيقية للسخرية السوداء انطلاقاً من موضوع الدمار والموت.

بعد فيلميلي فدانثيو عربية الجنارك Kustomi Kar Kommandos (١٩٦٤)، وخفانيا بحوض مياه أنجر Anger Aquarium Arcanum (١٩٦٥)، وكلهما نوع من تكريس لاعمال أنجر السابقة، أخرج أنجر: صمويل لوسيفر (١٩٦٦ - ١٩٦٨). ويمثل هذا الفيلم الأخير الصراع بين جيل الراشدين وبين البس (teeny-boppers) من خلال شعور ديني سانج ورنسية فياضة. إن السحر والوثنية والجنسية تختلط في أفلامه بعضها مع بعض على خلفية بزية القلب من العنف ومن السادية تطف من غلوانهما سخرية تهكمية متعددة.

بشر كورتيس هارنغتون عمله أول ما بدأ بنسخة ٨ مم لتسقط عاتقه أثر. وأخرج بعد ذلك في (١٩٤٦) فيلم: جزء من بحث الذي له في الوقت ذاته عنوان آخر هو رمز الانحطاط. ثم تعاقبت الأفلام التالية: نزهة خلوية (١٩٤٨)، على الحافة (١٩٤٩)، منازل خطيرة (١٩٥٢)، تكليف (١٩٥٣)، أفسنتين (١٩٥٥)، موجة الليل (١٩٦٦)، وهذا الأخير تعاون فيه مع دونيس هوير. وجميع هذه الأفلام ذات طابع رمزي - تخيلي. ويبقى أكثرها إثارة لاهتمام فيلم جزء من بحث الذي يقدم صورة عن الفرجسية. وهي قصة عن قتي يعاني العذاب من ممارسة العادة السرية ويفزع خجلاً من حضور الفتيات. وحيلما يعود إلى بيته يشعر إزاء البيت وكأن هذا الأخير سجن. ويستسلم الفتى متقاداً لياسه. وبقة ينتبه إلى أن فتاة دخلت عليه غرفته. ويرد على دعوتها بصركة تحد ثم يذعن لأن يقبلها. ولكنه حين فوره يصدها عنه، فهي ليست إلا ميكا عظمية بضفيري تن شقراوين. ويهرب إلى غرفة أخرى فيرى انعكاس صورته في المرآة، ويتبين له أنه عاشق لجسده. الشخصي.

سيدني بيترسون وجيمس براوتون أخرجاً بالروح ذاتها فيلماً، ترتيلة محفوظة (١٩٤٦)، الذي ينطوي على الدعوى بأنه يطرح نهجا جديداً لحل مسألة الليتولوجيا والاستعارة المرموزة في أن مجيء، على أساس حلول الحدس محل للمراقبة واستبدال التحليل بالتركيب وانزال الرمز بدلا من الواقع. إلا أن الأمر لم يتجاوز كونه تشكيلي في إشارات بلا نسق تعتمد المفاجأة مما يلهي السوريليون به، أفلام سيدني بيترسون التي تلت كانت أكثر أممية: القصص (١٩٤٧)، القلب المتحجر (١٩٤٨)، السيد فريهوفين والتنين (١٩٤٩)، وأحدية القيادة (١٩٤٩)، وهذا الفيلم الأخير، الذي يظهر أما تحاول انقاذ طفلها، البيت على الأرجح، يستخدم الاعوجاج والاتواء البصري وتشويه الصورة ليترجم مشاعر وضيق وهذيان للرأفة العجوز المفجوعة في أمومتها.

أما جيمس براوتون من نجاحيته فقد أخرج سلسلة من الأفلام الهجائية: عبيد الأم (١٩٥٠)، الذي يتصرف الكبار

فيه تصرف الأطفال، مقامرة جيمي (١٩٥٠)، وغربوع من سيرة ذاتية ساخرة أربعة بعد الظهر (١٩٥١)، ويخرب بساعي أربعة أشخاص للعشور على الحب، تنوم الجبنون (١٩٥١) وهو سكتش قصير على طريقة ماك سينيت، بستان اللذة (١٩٥٣)، وهو محاكاة ساخرة للأفلام التي تدور حول الجنس.

جريجوري ماركو يولوس استغل سيرة الألفة اليونانية ليتخذ من الحب الذكري موضوعاً لجميع أفلامه. ذلك لم يمنع من أن فريدة البناء في تلك الأفلام تتمثل في إقامة تعارض وتجاوز لا يتوقفان بين الماضي والحاضر، بين الخيالي والواقع، وفقاً لما يبدو أن للوجودان. أفلامه التي كان لها تأثير أكيد على وجه كامل في وجوه السينما المعاصرة بأقل من كونها نوعاً من استكشاف للنضات الجنسية أو العاطفية.

وقد شكلت تجاربه الأولى: بسيك، وليديس، وشامريد (١٩٤٧ - ١٩٤٨) ثلاثية موضوعها: «الدم، واللذة، والموت» الأولى صورة عن الحب المسماتي عند بسيك. والأخران يوردان أخبار بعض الصداقات الخاصة التي توصي بها حوارات أفلاطون. أعقب الثلاثية أفلام: لوتني (١٩٤٨)، عيد الميلاد في الولايات المتحدة (١٩٤٩) - الذي تغير عنوانه على التوالي إلى: غراب الزرع، ثم: عيد الأب، ثم ظهور من الأسفل (١٩٥٠ - ١٩٥١) - وجاء بعد ذلك فيلم: برونوميتيوس (١٩٥٠)

سوين المصور في (١٩٥١) عن قصة قصيرة لهوثورن هي: فانتشيف يمثل العالم الذهني لفتى متصوف تقوده الرغبة التي تستبد به إلى اليأس وإلى خلل في الإدراك، بينما تتزايد سرعة الإيقاع لينتهي الفيلم بلهات تركيب فيلمي شديداً. القصص مدينة الذهب (١٩٥٨) يطور موضوع اللذة الجنسي عند مراقبة صغيرة، ورجولة مضاعفة (١٩٦٢ - ١٩٦٣). يقدم خرافة ايبوليت. وتتدخل في الفيلم بلا انقطاع أفكار البطل، وأمه ومعلمه المرشد خالطة بلا تمييز الذاكرة والحلم والواقع.

ويبدو أن فيلم ماركو بولوس الأكثر تميزاً هو: الهوى الإيلي الذي أدى الأدوار فيه أندري وأرهول، وكلاهما هون، وجان سميت، ومطعميون، أمريكيون آخرون (١٩٦٤ - ١٩٦٣). والفيلم وفقاً لما ذهب إليه النقد السينمائي في نيويورك «يلتص ويعرض جمالية أهواء الإنسان في مجموعها وفق ثلاثة خطوط سرد يتشابك بعضها مع بعض في ردود فعل كل منها إزاء الآخر»

وبعد سلسلة من الصور الشخصية تمثل شخصيات معاصرة شهيرة مثل: هداوند، وياسير جون، وروبيرت سكول وغيرهم (طبع مجموعها بعنوان: موجة ١٩٦٦). أخرج جريجوري ماركو بولوس ما بين ١٩٦٦ و١٩٧٧: هيركليس،

ومعدن، وقدم اقتباساً عن سيرافيتا بعنوان: هو ذاته وهي ذاتها. ثم قدم عملاً طموحاً حول خرافة إله الحب المخلص إيروس بعنوان: إيروس الملك Eros Basilius، ويعدّه: حافة حادة، Arête، و: مينز Menz، وراغن ستور، Ragzstüre، وتجربة: غاملون، Gammellon. ويلارد ماس، بمساعدة زوجته ماري ميتكن، أخرج في ١٩٤٢ بالاستمئانة بخدع بصرية وفوتوغرافية عملاً بعنوان: جغرافيا الجسد يظهر فيه الأجزاء المختلفة من جسم الإنسان في سلسلة من اللقطات المجسمة كل واحدة منها أكثر إثارة للاشمئزاز من الأخرى. صور في الثلج في The Snow في جنسية المثلية، هو دراما نفسية عن الاستلاب في الجنسية المثلية، في حين أن: آليات العمل الجنسي، Mechanics of Love (١٩٥٥)، وتربس Narcoissus، اللذين جرى تصويرهما بالتعاون مع بن مور، قدموا بواسطة رموز فرويدية صوراً إيضاحية عن مختلف أبواب للمضاجعة والجنسية المثلية.

ويمكن أن نذكر أيضاً لرحلها الروح نفسها واشتراكها في البحوث ذاتها فيلم: منزل من ورق اللعب، House of Cards (١٩٤٧)، و: الأخبار كلها، All the News (١٩٤٨)، وكلاهما لـ: جيوف فرغل، وفيلم: صيف الجائحة (أو: الطاعون)، Plague Summer، لـ: تشيستر كيسلر، و: فندق القعة، Hotel Apex، و: ويلوم كيز، الطب الأول، The Drum والرعب الأول، The First Fear لـ: ريتشارد س. برومر (١٩٥١ - ١٩٥٢). وكذلك أفلام روبير فيكروي: سدى الانحطاط، Texture of decay (١٩٥٢)، أوديب، Oedipus (١٩٥٣)، موعد مع الظلام، Appointment with darkness (١٩٥٣)، مهرجان ساخر، Carnival (١٩٥٤)، معجزة للبيب يسوع بخس: Miracle for sale cheap (١٩٥٦)، إيلين في بلاد النافذة: Ellen in Window (١٩٥٧)، باحة اللعب: Play - Ground (١٩٥٨).

على الرغم مما في أفلامهم من توجه يستوحى بهذا القدر أو ذاك المثلية الجنسية، يبدو روى الأحلام والفرويدية والسوريالية، فقد لعب أولئك السينمائيون دوراً هاماً في تطوير الفيلم التجريبي في الولايات المتحدة. ومع تأثرهم بأكثر أو أقل بالطبيعة الفرنسية التي برزت في العشرينات التي حاولوا مع ذلك الهروب منها، إلا أن غرضهم الأساسي (على غزارة الرموز الأدبية عندهم) كان المساهمة في إغناء اللغة البصرية وتطويرها لمزيد من المرونة في التعبير عن الصراعات الذاتية وعن حركات الوجدان، والأفكار الجنسية المستولية باستبدال على المرء.

ويمكن إلى جانب هذه التجارب التي رأت الضوء في الولايات المتحدة أن نحتفل من بين الأفلام الأوروبية التي ظهرت في الرحلة ذاتها بالفيلم السويدي لـ: رون هاغبرغ: بعد الغروب يجل الليل (١٩٤٥ - ١٩٤٦)، بشأن الأمر في الأفلام المنوه

عنها فيما تقدم ليس الموضوع هو ما بهم في الفيلم وإنما الطريقة التي عولج بها. ويرتكز الفيلم على حكاية فكرة مستبدة بالنفس. طالب شاب يتابع الدراسة في فرع التحليل النفسي مستغرق في كتيبه كانت جاءت رسالة من جدته أكدت لديه ريبه حول نفسه. فهو على اعتقاد بأنه مجنون وارتكب خلال هذيانه جريمة - التي لم تقع في الواقع إلا في خياله المخيل.

وتكمن أهمية الفيلم في مزجه الواقع بالخيال على نحو جميع للدرجة، بحيث جعلهما غير قابلين لتمييز أحدهما عن الآخر. وقام ذلك على مزج الواقع الذي يدور في الذهن مع الواقع المصبوس في العالم الخارجي، بكلام آخر: تجسيد لا واقع هلوسي على أنه واقع مادي، واستدراج المشاهد دون أن يحس لأن ينزلق إلى العماء العقلي الذي عند الشخصية، وبالمواصل السينمائية، إيصال الإيحاء إلى المشاهد بالجنون الذي سقط بطل القصة إزاءه.

ويتأكد منذ الصور الأولى في الفيلم هذا القصد المتعدد في إحالة كل واقع محسوس ومدرَك ذهنيًا فيه إلى واقع شبه سوربالي، ولكن توفيق رون هاغبرغ الأكبر كان في المجال السعسي، إذ توصل بمؤثرات بسيطة - مثل صفيح البازن الذي يتصاعد صوته بالمراد في الآن مع ابتعاد الشخصية عن الموقد - في تضمين للزمن الفيلمي في الزمن النفسي، هذا الفيلم كذلك لم يفتقر طبعاً إلى الرموز المصنوعة صنعا ولا إلى المقاصد المستعارة من أفلام فرنسية انقضت عليها عثرون عاماء، ولا يعتبر هذا الفيلم نجاحاً لمصاحبه. وربما كان عليه أن يعدل في تقطيع أكثر صرامة كي يبلغ بنا أن نعاني الاختلاجات التي تستولي على البطل، دون ذلك الانتقال بشكل دائم من الموضوعي إلى الذاتي في رتابة يرحز المشاهد أحياناً تحت ثقلها. ولكن التجربة ليست مجردة مما يثير الاهتمام فيها.

من المناسب أيضاً أن نورد ذكر تجارب الدانماركي يورغن روس المبتكرة: الهرب La Fulte (١٩٤٢)، و: رفض نهائي لبقية، Refus définitif d'un baiser (١٩٤٧)، الأفاق الملتزمة، Les Horizons inangés، حيث السخرية السوداء تتنافس التحكم مثلاً في خدمة هائلة سوربالية.

وأياً ما كان من أمر هذه الأفلام، سواء كانت يعوزها الكمال أو متقاوتة السوية، وأحياناً متعصبة، فإنها سجلت جميعها انعطافاً في تطور السينما بأجنداتها السرد الفيلمي تدريجياً باتجاه قصي هو أكثر فأكثر ذاتية.

● الفن في السينما، متحف الفن، بسان فرانسيسكو.

حوار مع المفكر محمد أركون

أجراه: هاشم صالح *



■ أصبحت الأصولية الشغل الشاغل للعالم العربي طيلة هذه السنوات الأخيرة، كيف تفهم هذه الظاهرة، وكيف تحلل أسبابها؟

محمد أركون :

- لا يمكننا أن نفهم الأصولية داخل الإسلام إلا إذا قارناها بالأصوليات داخل الأديان الأخرى. ولا يمكن تحليلها بشكل صحيح إلا إذا طبقنا عليها المناهج التاريخية التي طبقت في الغرب على الأصولية المسيحية مثلاً. لقد أن الأوان لأن يبدأ الفكر العربي والإسلامي بدراسة ما يحصل خارجه، وبخاصة في مجال الدراسات الحديثة المركزة على الأديان بشكل عام. أقصد الدراسات المتعلقة بمعنى الظاهرة الدينية والوظائف التي تؤديها في المجتمع. ادعو المسلمين هنا لأن يهتموا أكثر فآكثر بما يعلمنا إياه التاريخ وبما تعلمنا إياه العلوم الاجتماعية عن الظاهرة الدينية، وبالتالي فلكي نفهم الظاهرة الأصولية فإننا مضطرون لأن نمر من خلال العلوم الاجتماعية، أقصد ينبغي أن نطبق العلوم الاجتماعية (أو العلوم الإنسانية) على التراث الإسلامي مثلما طبق على التراث المسيحي في أوروبا منذ زمن طويل، بالطبع فإن المسلمين المحافظين والأصوليين يردون علينا قائلين بأن العلوم الاجتماعية (les sciences sociales) لا تنطبق على التراث الإسلامي، وانها نتاج الغرب وبالتالي فلا علاقة للمسلمين بها! .. هذا الموقف السلبي في العلوم الإنسانية والاجتماعية ليس فقط حكراً على الأصوليين وإنما هو موقف جمهرة المثقفين العرب والمسلمين حتى الآن.

بالطبع هناك استثناءات والصن الحظ أن هناك استثناءات. وهكذا يظل المسلمون متفلقين داخل الدائرة التراثية المغلقة على ذاتها. انهم لا يريدون توسيع المناقشة وفتح الأبواب على مصراعها لكي يهب عليهم هواء جديد.

انهم لا يريدون تطبيق العلوم الاجتماعية على تراثنا من أجل تجديده وإعادة تأويل الإسلام بصفته ظاهرة دينية كبرى من جملة ظواهر أخرى انهم لا يفهمون أن منهجية المقارنة مع الآخرين هي مفيدة جداً لفهم الذات. فهناك أديان أخرى في العالم غير الإسلام. هناك المسيحية، واليهودية، والبوذية، والهندوسية الخ... فالإسلام كظاهرة دينية، لا يختلف بشكل مطلق عن بقية الظواهر الأخرى المتعلقة بالأديان التي عدناها. بالطبع فإن الموقف الذي نتخذه هنا هو موقف علمي. وهو يتعارض حرقياً مع الموقف الإيماني العقائدي أو العاطفي الموروث أباً عن جد منذ مئات السنين. والمسلم التقليدي، أو الأصولي، لا يختلف موقفه في شيء عن موقف المسيحي التقليدي أو اليهودي التقليدي. فكل واحد منهم مغلق داخل تراثه ويمتبره وكأنه مطلق ولا يوجد أي شيء آخر غيره، أو قل إن غيره خاطيء وضال. أقصد بالموقف التسليمي العاطفي أولئك الذين يريدون التحدث عن الإسلام فقط من خلال إيمان تقليدي يرفض كل مسار تحليلي، عقلاني علمي، ومادام هذا الرفض سائداً فمن المستحيل أن نتقدم خطوة واحدة إلى الامام وبالتالي فإن النقد التاريخي الحر ينقيس أي يطبق على الأصوليين وغير الأصوليين: أي على الفكر التقليدي بشكل عام.

■ بعضهم يقول بأن الأصوليين يتبعون تياراً واحداً

* كاتب من سوريا يعيش في فرنسا

العدد الثالث عشر - يناير 1998 - نهوض

من تيارات الاسلام ويهلون التيار الآخر العقلاني والانساني: أي تيار المعتزلة والفلاسفة . ما رأيك في هذا الكلام؟

— أركون . بالطبع . ولكن هذا التيار الأصولي (أوالسلفي) ابتدا يترسخ وينتصر منذ القرن الثالث عشر، وليس من اختراع اليوم. الأصوليون الحاليون لهم جذور في الماضي، بل وفي الماضي البعيد كما ترى. انهم يشتغلون ، أو قل يتعرعون ، داخل أرضية مؤاتية ومناسبة، أرضية تم التمهيد لها منذ زمن طويل، من هنا سر قوتهم وانتشارهم السريع. فالمدارس الفقهية انتشرت في مختلف البلدان الاسلامية، وكل بلد حيز أحد المذاهب على ما عداه ففي تركيا حيزوا المذهب الحنفي وفي السعودية الحنبلي وفي مصر الشافعي وفي المغرب الكبري المالكي، وفي إيران الجعفري الشيعي الخ... وهذا التخصص الضيق يعتبر تراجعا عن التعددية العقائدية والفكرية التي كانت سائدة في العصر الكلاسيكي أو العصر الذهبي من عمر الحضارة العربية الإسلامية. كانت التعددية ممكنة قبل الدخول في عصر التكرار والتقليد والاجترار (أي عصر الانحطاط واقفال باب الاجتهاد). ولذا فلا يكفي القول بأن الأصولية شذوذ عن الاسلام أو لا علاقة لها بالاسلام .. فهذا لا يحل المشكل. المشكل اعظم من ذلك وشمل الأصوليين وغير الأصوليين. والأصوليون أشخاص يعرفون ليس كل نصوص الفكر الاسلامي بالطبع، وإنما الاتجاه الذي انتصر عبر التاريخ أي المذاهب السنية من جهة والمذاهب الشيعية من جهة أخرى. ولكن المذهبيين السني والشيعي تعرضوا لجمود خطير أو لتقلص فكري خطير بدءا من القرن الثالث عشر . واستمر ذلك حتى القرن العشرين. أي حتى يومنا هذا. وهذا الانغلاق التاريخي لم يدرس حتى الآن بشكل علمي من قبل المسلمين. ولو أنه درس لفهموا أن الوضع الراهن الذي نعانى منه يعود الى تلك القرون المظلمة التي دخلنا فيها ولم نخرج منها حتى الآن. هذا يعني أننا ورثنا هذه القرون الخالية من المضمون التعددي أو الغنى الفكري والعقائدي ولسنا ورثة اسلام العصر الكلاسيكي المجيد (الاسلام الكلاسيكي يشمل القرون الهجرية الستة الأولى، أي حتى موت ابن رشد). هذه حقيقة تاريخية لا مجال للشك فيها. وبالتالي فينبغي أن ننظر الى الأمور نظرة تاريخية لكي نفهم لماذا نتخبط فيما نحن متخبطون فيه اليوم. اذا لم نفعل ذلك فانا لن نفهم لماذا تزدهر الأصولية وتنتشر في كل مكان. هذه أشياء لا يمكن فهمها

اذا ما نظرنا الى الامور ضمن شريحة زمنية قصيرة. أي من خلال العشرين سنة الماضية (لنقل منذ اندلاع ثورة الخميني عام ١٩٧٨). ينبغي أن نوضع الأمور ضمن منظور لمدة الطويلة للتاريخ كما يقول المؤرخ الشهير فيرنان بروديل لكي نفهم سر هذه الظاهرة المنتشرة حاليا في شتى أنحاء العالم الاسلامي. لكي نفهم جذور الظاهرة الحالية ينبغي أن نعود ثمانية قرون الى الوراء. هكذا تجد أن علم التاريخ يضيء لنا الأمور بشكل لم يسبق له مثيل من قبل اذا ما عرفنا كيف نستخدم منهجيته أو كيف نطبقها على تراثنا الاسلامي العريق وهو يجدد الفكر النقدي داخل الاسلام وهو أحوج ما نكون إليه الآن. وهو بالاضافة الى ذلك يفتح الفكر الاسلامي على منهجيات العلوم الانسانية ومصطلحاتها ومكتسباتها المعرفية التي يستحيل علينا بعد اليوم أن نتجاهلها. هكذا تجد أن تطبيق المناهج الحديثة على دراسة التراث الاسلامي في شيء ليس فقط مستحيا، وإنما ملغ وعاجل لكي نحرر الفكر الاسلامي من عتالة الزمن ورتابة القرون.

■ ولكن عندما ابتدأوا يطبقون المنهج التاريخي على المسيحية في القرن التاسع عشر حصل رد فعل هائج وغيف من قبل الأصوليين المسيحيين. واتهموا المجددين بالتفريب والخروج على الايمان وتدمير التراث، الخ...

أركون : نعم . نعم . هذا صحيح. ولكن ماذا تريدنا أن نفعل؟ إما أن نتحرك ونحرك الأمور، وإما أن نستسلم للمقادير. ينبغي أن نفعل شيئا تجاه الحالة السراهنة. لا نستطيع أن نقف مكتوفي الايدي تجاه ما يجري . ان تجربة المسيحية في القرن التاسع عشر مع الحداثة تدلنا على أننا نقف أمام سيكولوجيا دينية مشتركة لدى الأصوليين المسلمين كما لدى الأصوليين المسيحيين. وهذا اكبر دليل على أن نفس المناهج تطبق على جميع التراثات الدينية. واعتقد أن العلوم الانسانية والاجتماعية سوف تكتسب وتتناول مصداقية أكبر اذا ما طبقت على التراث الاسلامي. وذلك لانها حتى الآن ما تطبق الا على التراث المسيحي الاوروبي. وهذا لا يكفي لترسيخ مصداقيتها. ينبغي أن نطبقها على تراث ديني آخر طويل عريض كالتراث الاسلامي لكي نمتحن مدى مصداقيتها ومصداقية مناهجها ومصطلحاتها أكثر فاكثر. في الواقع ان هذا ما كان المستشرقون الكبار قد ابتدأوا يفعلونه منذ القرن التاسع عشر. وقد أثارت أبحاثهم ردود فعل هائلة في أوساط المحافظين الاسلاميين، مثلما أثارت أبحاث زملائهم ردود فعل الأوساط المسيحية المحافظة عندما

طبقت ذات المناهج على التراث المسيحي. هكذا تجد أن القارنة تضيء لنا الأمور حقاً، ولا ينبغي أن نظل مسجونين أو مغفلين داخل جدران بيتنا أو تراثنا. وإنما ينبغي أن نفتتح على التراثات الأخرى لكي نرى ماذا يحصل فيها. ماذا أقصد بالنفسية الدينية الشتركة لدى المسلمين كما لدى المسيحيين؟ أقصد أنه ما إن تشكلت العقلية الجماعية طيلة عدة قرون من خلال التعليم المدرساني (أو السكولاستيكي = من سכולا، أي مدرسة باللاتينية) حتى يصبح من الصعب جداً تحرير العقول في هذه العقلية التقليدية المكورة أبا عن جد. ما إن تتجلب هذه العقلية الجماعية كالاسمنت المسلح من خلال أداء الفرائض والشعائر اليومية والأعياد الدينية حتى يصبح من الصعب جداً تحرير الناس من العقلية الشعائرية. ولكن الفرق بين الجهة المسيحية الأوروبية / والجهة العربية الإسلامية هو أن الجهة الإسلامية لم تتعرض للدراسة العلمية حتى الآن، وكنا نتوقع أن يحصل ذلك بعد نيل الاستقلال. ولكن معظم الأنظمة السياسية راحت تحافظ على التعليم التقليدي للدين، أي التعليم الضيق والمبتسر. وراحت تفصل بين تعليم الدين من جهة / وبين تدريس العلوم الانسانية والفلسفية من جهة أخرى. بل ونلاحظ أن العلوم الانسانية لم تدخل في برامجنا التعليمية بشكل كاف حتى الآن، هذا إذا ما دخلت. كيف يمكن للأمور أن تتطور أو أن تتزحزح عن مواقعها التقليدية في مثل هذه الظروف؟ ولماذا تستغرب انتصار تيار الاسلام الاصولي الضيق والمتزمت على تيار الاسلام العقلاني والمنفتح والمتسامح؟ لا يحق لنا إطلاقاً أن ندهش لما يحصل اليوم. ما يحصل تحت أعيننا اليوم في الجزائر أو مصر أو أفغانستان أو باكستان... الخ شيء طبيعي جداً ومفهوم ولا ينبغي أن يثير أي استغراب، يوجد الآن تأخر مريع في التدريس الجامعي العربي - الاسلامي. وتعكس ذلك مقالات كل الصحف والمجلات والكتب. ويكفي أن نفتحها لكي نتأكد من ذلك. وتعكس أيضاً كل المناقشات التكرارية والاجترارية الجارية في العالم العربي حالياً. انها تكرر نفس الكلام وتقول: لا، لا. لا تخلطوا بين جميع المسلمين وبين الاصوليين. فالاصولية شيء والاسلام شيء آخر. ولكن هذا كلام امتثالي كسول لا يصمد أمام الامتحان. انه غير مقبول إذا ما نظرنا الى الأمور من الناحية التاريخية. وذلك لأنه يوجد في النسخة الاصولية للاسلام شيء من الفكر الاسلامي. وهذا الشيء هو الفكر الاصولي المعتمد على أصول الدين وأصول الفقه. وهذه الاصولية التي تشكل

المرجعية الكبرى للمسلمين اليوم لم تتعرض حتى الآن لمراجعة نقدية جادة على ضوء علم التاريخ الحديث، وعلم الانسيات الحديثة، وعلم الاجتماع وعلم النفس التاريخي وبقية العلوم الانسانية والاجتماعية. لا تزال اصول الفقه واصول الدين تدرس حتى اليوم في كليات الشريعة والمعاهد التقليدية كما كانت تدرس في القرون الوسطى! وكيف تريد اذن أن ينضج جيل عربي أو اسلامي جديد جيل منفتح ومتحرر من عقلية القرون الغابرة؟ بل أن هذه الاصول كانت تدرس في العصور الوسطى الاولى بشكل أفضل مما هو عليه الحال اليوم. لماذا؟ لأنه كانت تحصل آنذاك مناظرات بين المذهب الشافعي والمذهب المالكي، بل وحتى بين المذهب السني والمذهب الشيعي. ظلت المناظرات تحصل بشكل سلمي بين الشيعة والسنة حتى القرن العاشر الميلادي، أي أثناء الفترة التعددية المبدعة من عمر الحضارة العربية - الاسلامية. ثم انقطعت بعدئذ وأصبح هذان المذهبان معزولين عن بعضهما البعض، بل ومتخاصمين كلياً وكأنهما لا وكانهما يفصل بينهما سور الصين!... أصبحت وكأنهما لا ينتميان الى نفس الدين، أو نفس القرآن، أو نفس النبي... لقد اختفى الحوار السني - الشيعي عملياً من الساحة بعد القرن الحادي عشر الميلادي وانتصار السلاجوقيين. السلاجوقيون الاتراك هم الذين دشّنوا العزلة التاريخية بين المذاهب الاسلامية وهم الذين اقفلوا باب الاجتهاد وقضوا على التعددية العقائدية في أرض الاسلام. ولذلك يؤرخ لعصر الانحطاط ببداية عهدهم.

■ هنا نصل الى الغزالي الذي كان المنظر الفكري الاكبر للسلاجوقيين. القى حسن حنفي هنا في باريس محاضرة منذ فترة وقال فيها بما معناه: أن أصل العلة التي تعاني منها اليوم تعود الى عصر الغزالي. فهو الذي قضى على التعددية داخل الفكر الاسلامي منذ ذلك الوقت. وهو الذي حارب الفكر الفلسفي والعقلاني وذلك عندما فرض حديث الفرقه الناجية الذي يقول بأن هناك فرقة اسلامية وحيدة في الجنة وبقية الفرق في النار. وهكذا خلع المشروعية على الاتجاه الواحد والرأي الاوحد منزع التعددية منعاً باتاً. ولا تزال على هذا الوضع حتى اليوم. ما رأيك؟

- أركون: ليس فقط الغزالي. الغزالي عامل من جملة عوامل أخرى. ولا ينبغي أن نفسر ظواهر التاريخ الكبرى عن طريق تأثير الأفراد فقط، وإنما عن طريق الحركات الاجتماعية أو البنيات الاجتماعية العميقة، البنية

الدوغمائية الضيقة، هذه العقلية التي لا تزال مسيطرة علينا للأسف حتى اليوم.

■ كيف نسينا كل هذه الكتور التراثية؟ كيف أهملناها؟

- أركون: ينبغي أن تعلم أن العرب يمانون من قطيعتين معرفيتين لا قطيعة واحدة: الأولى مع تراثهم الكلاسيكي المبدع، تراث المعتزلة والفلاسفة من الفارابي إلى ابن سينا إلى ابن رشد إلى ابن خلدون الخ.. وقطيعة مع الحداثة الأوروبية التي ابتدأت تنهض منذ القرن السادس عشر. هكذا كانت حالتنا أثناء عصور الانحطاط الطويلة: نسينا تراثنا المبدع وانقطعنا عن حركة الحضارة التي كانت صاعدة في أوروبا. فلم نستفد من هذا ولا من تلك ونحن تعاني من الآثار السلبية لهاتين القطيعتين ونحاول أن نستردك ما فات بصعوبة كبيرة.

■ ما الفرق بين مشروعك لنقد العقل الاسلامي، ومشروع الجابري لنقد العقل العربي؟

- أركون: أعتقد أن الجابري يساهم في حركة الاستهلاك الايديولوجي للتراث، بمعنى آخر فإنه يحاول أن يظهر ميزا الفكرة الكلاسيكية - العصر الذهبي من عمر الحضارة العربية - الإسلامية) ويحاول أن يقنع عرب اليوم بأنه كان لهم يوما ما مضى مجيد، وأنهم يستطيعون أن يعتمدوا عليه لكي يواجهوا الحداثة الأوروبية. ولكن المشكلة هي أن الحل لا يكمن في الاستهلاك الايديولوجي للتراث، والافتخار بالأبواء والأجداد. وإنما يكمن في اعتبار هذا التراث كنقطة انطلاق للحاق بركب الحضارة والعصر. فالتراث العربي - الإسلامي في العصر الكلاسيكي يبقى سجين المناخ العقلي القروسطي على الرغم من أهميته وعظمته. أنه ليس هو الحل وإنما الوسيلة التي إذا ما عرفنا كيف نستخدمها ونطورها ونتجاوزها استطعنا أن نصل إلى الحل. يضاف إلى ذلك أن مفهوم العقل الإسلامي أكثر محسوسة من مفهوم العقل العربي. فالعقل الإسلامي موجود في النصوص والعقول، وبما كنا أن نقبض عليه بشكل واضح وملمس. ونحن نستصدم به كل يوم وبالتالى فإن دراسته دراسة نقدية تاريخية - لا تجريدية ولا تأملية - أمر ممكن. بل إن نقد العقل الإسلامي بهذا المعنى يشكل الخطوة الأولى التي لابد منها لكي يدخل المسلمون الحداثة، لكي يسيطروا على الحداثة. والواقع أن الجابري تحاشى استخدام مفهوم «نقد العقل الإسلامي» واستبدل به «نقد العقل العربي» لكي يريح نفسه ويتجنب المشاكل والمسؤوليات. هذه حيلة واضحة لا

الاجتماعية الضخمة هي التي تحتضن الشخصية الفردية مهما تكن المعيتها، وليس العكس. ينبغي ألا نسلط في منهجية تاريخ الأفكار التقليدي (أو المالي) الذي كان سائدا في الجامعة قبل ظهور العلوم الإنسانية الحديثة. لماذا أركز في حديثي كثيرا على أهمية العلوم الإنسانية أو الاجتماعية؟ لكي أثبت أن المجتمع هو الأول وليس الفرد، حتى لو كان هذا الفرد شخصية عبقرية في حجم الغزالي. هذا لا يعني بالطبع التقليل من أهمية الدور الذي تلعبه الشخصيات الكبرى في التاريخ. فالغزالي ساهم في انتصار الاسلام المدرساني السكولاستيكي للمعادي للفلسفة، ولكنه لم يخلق ذلك من العدم. الظاهرة سبقية وكانت موجودة قبله. وهو نظر لها بكل ذكاء هذا كل ما في الأمر. فمغامرة معاداة الاتجاه الفلسفي والعقلاني في الاسلام سابقة على الغزالي. أنها تعود إلى ابن بطلة (انظر عقيدة ابن بطلة) وإلى الاعتقاد القادري الذي قرأه الخليفة على رؤوس الأشهاد وإلى نصوص أخرى. ومن المعلوم أن الخليفة القادر أعلن حربا شعواء على فكر المعتزلة واستطاع أن يقضي عليه في نهاية المطاف.

■ أنت تضع مشروعك الفكري كله تحت العنوان العريض التالي: نقد العقل الاسلامي. ماذا تقصد بذلك؟

- أركون: هذا المشروع ولد لأول مرة أثناء اشتغالي على اطروحتي لكتوراة الدولة عن مسكويه (الانسانية العربية في القرن الرابع الهجري: مسكويه فيلسوفا ومؤرخا). وابن خلدون سيشهد عن طيبة خاطر مسكويه، مما يدل على أهميته. لقد فتح لي هذا الفكر آفاقا واسعة لأنني وجدت لديه حرية مدهشة في التفكير قياسا إلى دوغمائية العقل الديني السائد. وجدت أنه يستخدم العقل على طريقة فلاسفة اليونان. لقد هضم فعلا الفكر الاغريقي الذي كانت نصوصه قد ترجمت سابقا إلى العربية قبل أن يولد مسكويه ويتعرض في القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي. وتبنى هذا الفكر المسلم العقل النقدي الفلسفي بكل أبعاده. ثم التقيت بعدد من مفكرين آخرين من عصر مسكويه وفي طليعتهم أبو حيان التوحيدي. وهكذا كتبت أطروحة كاملة عن ذلك الجيل الثقافي، جيل مسكويه والتوحيدي ومن المعلوم أنهما ألفا عن طريق المراسلة، أو الأسئلة والأجوبة، كتابا مشتركا هو كتاب «الهوامل والشوامل». ولا أجد له مثيلا في اللغات الأخرى. أنه أحد كنوز التراث العربي - الإسلامي. نعم لقد حررتني قراءة مسكويه والتوحيدي من العقلية

تخفي على أحد. المشكلة المطروحة علينا اليوم وغدا هي مشكلة نقد العقل الإسلامي لأن العقل العربي نفسه هو عقل ديني، أو قل لم يتجاوز بعد المرحلة الدينية من الوجود. فكيف يمكن أن نقصد العقل العربي دون أن نقصد العقل الديني؟... هذا مستحيل. وبالتالي فإن العقل اللاهوتي القروسطي المسيطر علينا منذ مئات السنين يشكل المهمة الكبرى للثقافة العربية بمجملها. وبدون القيام بهذا العمل فلا تحرير ولا خلاص. والدليل على ذلك ما يحصل الآن. هذا لا يعني بالطبع أن الجابري لم يفعل شيئا. فمحاولته مفيدة بدون شك، وهي من أهم المحاولات الموجودة في الساحة العربية. ولكنها لا تكفي ولا تشفي القليل. ينبغي تجاوزها إلى ما هو أعمق منها وأبعد. باختصار ينبغي الدخول في صلب المشاكل الحقيقية وعدم تحاشيها بحجة مراعاة الشعب أو الجماهير أو العامة... الخ. ينبغي أن يصل النقد إلى جذور الأشياء لا أن يكتفي بدغدغتها أو ملامستها مساهغيا.

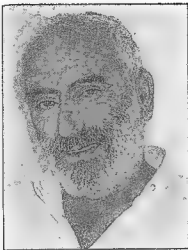
■ لماذا شهد الغرب عصر النهضة أو القطيعة مع العصور الوسطى ولم نشهدها نحن؟

أركون: نحن شهدنا مجاولتين للنهضة ولكنها أجهضتا. الأولى حصلت في العصر الكلاسيكي كما قلنا، والثانية حصلت في القرن التاسع عشر. ولو اتبع للنهضة الأولى بأن تستمر لكنها استعصت أمام الحركة التاريخية ولكننا صدرنا التنوير الفكري إلى أوروبا، أو على الأقل كنا سبقناها إلى هذا التنوير. والواقع أننا كنا السابقين في مجال العلوم والآداب والفلسفة طيلة القرنين التاسع والعاشر الميلاديين / أي الثالث والرابع للهجرة. وقد أخذت عنا أوروبا الكثير بدءا من القرن الثاني عشر ولكن هذه النهضة الفكرية الرائعة لم تعش طويلا للأسف. ولم تحظ بدعم طبقة اجتماعية منفتحة كطبقة البورجوازية في أوروبا. ومعلوم أنه لو تشكل هذه الطبقة وانفتحتها على الأفكار الحديثة ودعمها لفلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر لما نجحت أوروبا في صنع الحضارة التي نشهدها أمام أعيننا اليوم. فالتبعية البورجوازية هي التي كسرت الحواجز والحدود الاجتماعية داخل المجتمع، وهي التي أزاحت طبقة النبلاء القديمة عن مواقعها، وهي التي ساهمت في تشكيل الحداثة، ولكن طبقة البورجوازية التجارية التي ازدهرت عندنا أيام المأمون وخلفائه والتي دعمت الفكر التنويري للمعتزلة والفلاسفة سرعان ما ذبلت وماتت بسبب تحول الخطوط التجارية عن العالم

العربي - الإسلامي وأما نهضتنا في القرن التاسع عشر والتي استمرت حتى مشارف الخمسينيات من هذا القرن فقد أجهضت أيضا لعدة عوامل داخلية وخارجية. ولا نزال ننتظر حصول النهضة من جديد. فحتى لو قفلنا في النهوض ألف مرة، ينبغي أن نحاول مرة أخرى، أي المرة الواحدة بعد الألف... كل ما نفعله الآن هو التصعيد لعصر نهضة عربي وإسلامي مقبل. ولكن ذلك لن يتم إلا عن طريق فكر جديد.

■ هل يوجد متفقون نقديون يطبقون المناهج الحديثة على دراسة التراث الإسلامي؟

- أركون: شعوري أنه لا يوجد حتى الآن أي مثقف مسلم يتجرأ على الحفر عن جذور المشكلة. لا يرب إلى أن هناك محاولات ولكنها لا تذهب بعيدا. ينبغي أن نطعم الفكر العربي - الإسلامي قد تتوقف عن العطاء منذ ابن رشد (١١٩٨م) وابن خلدون (١٤٠٦م). وبالتالي فقد تراكمت قارة من اللافكر فيه والمستحيل التفكير فيه في الساحة الإسلامية على مدار كل هذه المدة الطويلة. هذا يعني أن هناك فجوة تاريخية ضخمة وينبغي سدها أو ردمها. بالطبع ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار ما حصل في عصر النهضة في القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. فالنهضويون من أمثال طه حسين وغيره يعتبرون امتدادا لابن رشد وابن خلدون. ولكن هذا التيار العقلاني - النقدي لم يستمر في العقود الأخيرة لأسباب عديدة داخلية وخارجية. ويمكن القول بأن الدراسة التاريخية النقدية للتراث الإسلامي كانت تؤجل باستمرار طيلة هذه العقود. وقد تم التأجيل باسم ضرورات النضال ضد الاستعمار. وكان ذلك أمرا مفهوما في وقته ومشروعا. فتحرير الإرادة الوطنية يشكل أولوية الأولويات. والتراث هو الذي يقدم للعاصم المنيع للشخصية الجماعية والوطنية وبالتالي فلا يمكن نقده في زمة الصراع ضد المستعمر أو في حالة وجود خطر خارجي. ولكن الأمور تغيرت الآن. وبعد أن تفرغنا لأنفسنا أصبحت هذه الدراسة النقدية ملحة أكثر فأكثر، وذلك من أجل التحرر من الصيغة الدوغمائية المتحصنة للتراث. فبعد التحرير الخارجي جاء وقت التحرير الداخلي. وما انتشار الحركات الأصولية الحالية يمثل هذه القوة الأكبر دليل على ضرورة الانخراط في هذه الدراسة النقدية العميقة للتراث.



المفكر اللبناني موسى وهبه في حوار مع «نزوى»

- ليس هناك اختصاص اسمه الثقافية.
- عندما أفكر بالعربية يجب أن تكون مراجع تفكيري بالعربية.
- مازلنا في نقدا الأدبي والسياسي والاجتماعي نستعمل لغة قديمة لأوضاع جديدة.
- الكتاب الذي تأسفت على عدم ترجمته هو كتاب «سيمياء الروح» لـ هيجل.
- لا توجد علاقة حميمة بين الفلسفة والاعلام.
- يجب أن نخلق حشوية ما لدى القاريء تجاه الكتاب.

حاوره في بيروت علي سرور*

اللقاء مع د. موسى وهبة شيق لأنه صعب، وصعوبته في أن هذا المفكر اللبناني بمثابة لخط بين زملائه المفكرين، ولغظه يكمن في الأفكار التي يطرحها والاحتاجة الى يقظة وحذر دائمين لدى محاوره دون أن ننسى طول الصبر والبال. فلا يمكن أن نسو عن كلمة يصرح بها، فالكلام مترابط ويشكل وحدة قائمة بذاتها. لذا كان الانتقاد الشديد هو سلاحنا أثناء حوارنا الذي امتد لأكثر من ثلاث ساعات تسجيلا بالصوت فصحيح أننا شعرنا بالثعب لكننا أيضا شعرنا بفرح النقاش ومتعته.

تكون رقبيا معنويا على جودة الكتاب، يجب على من ينشر كتابا أن ينشره ضمن شروط معينة. ونحن هنا من أجل أن نصنف الكتب، الكتب السيئة من الكتب الجيدة.

■ في هذا السياق ما هي المعايير والمقاييس التي تعتمدونها للحكم على الكتب السيئة من الكتب الجيدة؟

— هذا صحيح، لقد استعملت نوعاً قيميّة. والحقيقة قصدت بالسيء والجيد نعتوا وصفية فقط. عندما أقول كتابا سيئا هو الذي لا تتوافر فيه شروط الطباغة الجيدة، واللغة السليمة والاخراج المريح، والكتاب الجيد هو الكتاب غير المسروق مثلاً، أو الذي يحترم القاريء. ويبقى أننا لا نستطيع أن نحدد المعايير النهائية للقول أن هذا الكتاب جيد أو سيء. لكن ما يمكن قوله بخصوص الكتاب الجيد والسيء يتلخص بأن هذا الكتاب مفيد وممتع ومسل أو لا يحمل هذه المواصفات. اضرب مثلاً على ذلك كتاب «عودة الروح» لتوفيق الحكيم فهذا الكتاب جيد. أو (تاريخ الفلسفة الغربية) فهذا كتاب جيد أيضاً. وكذلك الكتب التي كانت تنشرها سابقاً المعارف المصرية. فهي كتب جيدة بمعنى أنها متقنة الاخراج، عالية المستوى، خالية من الأخطاء اللغوية

■ نبدأ من اشرافك على ملحق «نهار الكتب» لماذا هذا الملحق في حين أن معظم الجرائد والمجلات تخصص حيزاً للكتب عرضاً ونقداً وخلافهما؟

— فكرة أن يكون للكتاب مجلة خاصة به، هي فكرة تختلف أن يكون للكتاب صفحة في يومية أو أسبوعية أو شهرية. إذن الاهتمام بنوع خاص بالكتاب له مغزى مختلف. وهو أن يكون لدى القاريء (وثيقة) وأشد على كلمة وثيقة. المفترض أن تتمتع بصفتين، بالمتابعة الدائمة لما يصدر من جديد، وبالدقة العلمية. بهذا المعنى لا يمكن المقارنة بين المراجعة اليومية للكتاب في صحيفة يومية أو أسبوعية وبين تخصيص مطبوعة شهرية خاصة بالكتاب. هذه المطبوعة الشهيرة مطلوب منها ليس فقط استعمال الكتاب كمادة ثقافية بالمعنى العريض. يعني لنهار الكتب مهمة تأسيسية في الثقافة ومهمة الدفاع عن الكتاب. الدفاع عن الكتاب بطرق مختلفة، أي ايجاد القاريء العربي المتابع للكتاب وكما تعلم نحن العرب نشكو من قلة القراءة ونشكو من انتشار الأمية. إذن يجب أن نخلق لدى القاريء حشوية ما تجاه الكتاب وأن

★ كاتب من لبنان

وأي كتب لا تتوفر فيها هذه الصفات فهي كتب سيئة هذا ما قصدت قوله بشأن الكتب السيئة والجيدة؟

■ كيف ترى الواقع الثقافي المحلي والعربي، وهل لا يزال المثقفون يلعبون الدور التنويري الذي كان يعود لهم سابقا في ظل الثورة التامة للعلوم والتكنولوجيا؟

- استمررتا لفكرة نهائ الكتب فهي كانت فكرة ناتجة عن أزمة الثقافة المحلية وأزمة الثقافة عموما. اعتقد ومنذ بداية الثمانينات دخلنا في عصر (موت المثقف) الذي كان سائدا من قبل أي المثقف العضوي الذي شغل الناس والعامة حوالي نصف قرن والذي مثله بشكل نموذج (جان بول سارتر).

المثقف بهذا المعنى هو صاحب الفكر أو رجل العلم، أو رجل الاختصاص الذي يهتم بالشأن العام خارج ميدان اختصاصه. ليس هناك اختصاص اسمه الثقافة. الثقافة ليست اختصاصا. الثقافة بالمعنى السائد هو تدخل ذوي الاختصاص بالشأن العام، أي تدخلهم فيما لا يعنيههم من خارج اختصاصهم. بهذا المعنى أن المثقف كان مناضلا وملتزما بقضايا إنسانية تتجاوز الأطر الاجتماعية أو القومية والمحلية، وبهذا المعنى كان سارتر يقف مع الجزائر أو يقف ضد الجزرالات ومع قضية فلسطين. هذا النوع من المثقفين دخل في أزمة ومعها دخلت الثقافة في أزمة، بما هي الثقافة من أفكار عاشة، تعني تمسك المتعلمين والأدباء والأطباء والمهندسين بمثل، لا تتمثل في شيء معين بقدر ما تتمثل بالمساواة والحضارة ويمثل السلم بدل الحرب، وبمستقبل الإنسان والدفاع عن الضعيف. هذه المثل تمثل مثلا ثقافية. وكان المثقفون جنودها. لذلك نجدهم غالبا متحيزين إلى هذا النظام أو ذاك وأن فكرة وجود المثقفين تتمثل بفكرة وجود أفضل. عندما أقول أن الثقافة والمثقفين دخلوا في أزمة إنما أقول هذا لأن فكرة المجتمع الأفضل دخلت في أزمة. أقول أنه ظهرت في الوعي العام قضايا جديدة لم تكن واضحة وضوحا كاملا وهي بحاجة إلى موقف أفضل بل إلى نظام أفضل ولنعمط مثلا.

ما الفرق أن يكون هناك مساواة بين الرجل والمرأة بالمطلق مثلا؟ هل يجب أن يمنع العنف أيضا؟ هل من المستحب أن يظل الرجل هو الحاكم؟ هذه المثل بدت غير كلية، بدت خصوصية والمجتمعات التي كانت تنادي بها فرطت.....

■ لنا سؤال خاص بأزمة الإيديولوجيات التي فرطت وبدلتها؟

- هذا جيد، لنتابع ما كنا نقوله. دخلنا في عصر سيطرت

فيه التكنولوجيا. يعني لم يعد المثقف إعلاميا مفيدا أو معرضا مفيدا، لأن الوسائل الحديثة، من سمعية وبصرية، أخذت شيئا من هذا الدور الإعلامي التحريضي، أي الدور المعرفي الذي كان يؤديه المثقف. وقلت الحاجة بفضل هذه الوسائل الإعلامية إلى المثقف وحتى الحاجة إلى النظام الذي كان يضمن المعلومات والمعرفة. أن الحلم الذي كان يمثلته المثقف لم تعد السلطة بحاجة إليه.

■ أقاطعت لا أقول أن حلم المثقف بالوقوف ضد الاستغلال مازال قائما بوجود الاستغلال نفسه وأن حلم المثقف بالوقوف ضد الحرب مع السلم مازال موجودا، وأيضا النضال ضد التمييز العنصري والنضال من أجل احقاق العدالة والمساواة وغيرها من القيم. كل هذا لا يزال يبرر وجود المثقف وتاليا دوره.

- الدور مازال مطلوباً. ولكن هل تجد مثقفا يدافع كما كان يدافع في السابق عن هذه القيم وأخر المثقفين الكبار الذين دافعوا عن هذه القيم ربما هو سارتر وأيضا راسل، عندما عقدوا المحكمة الدولية لحاكمه نيكسون، وإدانوا نيكسون بوصفه مجرم حرب. هذا كان واحدا من الردود الثقافية على جرائم الحرب. لقد مات سارتر وراسل وبقي العالم دون ضمير ثقافي دون (ضمير مثقف).

وبرأيي أن آخر مثقف كان جورباتشوف الذي أعلن أن الدولة السوفياتية هي دولة بوليسية يجب إزالتها وطرح هموم كونية وجورباتشوف نفسه عزله العسكر أولا ثم عزله الشارع الليبرالي ثانيا.

لقد شهدت الثمانينات نهاية المثقف ولكنها ربما لم تشهد نهاية القيم والمثل. ولكن هل تعيش المثل بدون ممثلين لها.

■ هذا هو السؤال المطروح والملح الآن؟

- أنا لا اعتقد ذلك. لا اعتقد أن المثل تعيش دون ممثلين. نأخذ مثلا. إذا كان هناك مثقف، فيجب أن يكون موقفه واحدا من الحرب في لبنان، وفي البوسنة، وفي قبرص. وفي أفغانستان اليوم لا تجد مثقفا واحدا وقف عمليا الموقف نفسه حول هذه القضايا. لا يمكنك أن تكون ضد الظلم أو القتل هنا وتسكت عنهما هناك. أي كيف تكون ضد الظلم والقتل وتصمت عن قتل الكاتب سلمان رشدي. كيف يمكنك أن تكون مع حرية القول والراي ولا تفعل شيئا عندما يهجر حامد نصر أبو زيد عن وطنه؟

المسألة تبدو أعقد الآن، ماذا تفعل أزاء ما يحصل في الجزائر؟

أقول إننا لم نعد بمستوى الشموليات والعموميات. هذه

العموميات أصبحت خصوصيات. يعني من جهة أنت كمثقف يجب أن تكون مثلك ديمقراطية، أن تحترم حق الشعوب في تقرير مصيرها، أن تحترم الاختلاف بما يعني الاختلاف بالمعتقدات. هنا وأمام شروط الارتداد وقتاؤه ماذا على المثقف أن يفعل على ضوء احترامه لمعتقدات الشعوب؟ بمعنى كيف يحترم المعتقدات الدينية وهناك قوى ضد هذا المرد أو ذاك اللذين ينتميان إلى المثقف كمدافع عن المعتقدات، أي كيف يكون المثقف ضد المثقف بناء على هذه المعتقدات واوضاعها؟

أما أن تكون مع المثل المطلقة، وعندئذ تكون ضد الاختلاف وتمايز الجماعات عن بعضها البعض، وأما أن تكون مع الخصوصيات لهذه الجماعة أو تلك وعندئذ تكون ضد البدايه التي تلزم بها كمثقف .

إن أن الثقافة عاقلة هنا. أي إيجاد حل ما لهذا الاشكال الكبير بين العام والخاص بين العموميات الانسانية وبين خصوصية الجماعات البشرية التي تريد أن تحافظ على نفسها. المشكلة الكبيرة الآن هي إلى أي حد يحق للعقل أن يتدخل في الذاكرة ؟ العقل بما هو نقد، والذاكرة بما هي تاريخ وتراث وشخصية. إلى أي حد يحق للدولة أن تتدخل في شؤونك الخاصة؟ مثلا، ففي الغرب لا يحق لك أن تضرب ابنك. في ثقافتنا الشرقية قد تعذر هذا الموقف. وفي الثقافة الحديثة يمكن للمرأة أن تستحي فما هو الحكم في ثقافتنا الشرقية بالنسبة للمرأة التي تستحي من زوجها مثلا؟ فمن واجب الرجل في الثقافة الإسلامية أن يؤدب امرأته.

المشكلة الآن في الثقافة. ان الوعي البشري تفتح على تعقيدات هائلة أكثر بكثير مما كنا نظن. بدأ الواقع الآن أكثر تعقيدا. وان الثقافة الماضية لم تعد قادرة على ردم الهوة بين خصوصية الجماعات والافراد وبين ما يتطلبه الواقع الاجتماعي.

■ لماذا يرايك انتقل عدد من المثقفين والمنظرين اليساريين إلى مواقع نقضية لما كانوا ينظرون له، وبالأخص انتقلاهم إلى (النظير السلطوي) مثقفو الأنظمة — وهذه الظاهرة لا تقتصر على دولة عربية واحدة، فهي ظاهرة في معظم الدول العربية وتحديدا الدول التي كان اليسار حاضرا بقوة فيها؟

— المسألة يا صديقي متصلة بالآزمة التي كنا نتحدث عنها والتي يمكن أن نخصرها الآن من خلال هذا الحوار بإزمة العام. أزمة العام هي الأزمة، إذن، الأزمة دخلت في الثقافة نفسها، وهذه الأزمة لم تنته فجأة، إنما تجمعت وتراكمت في السبعينات حتى انفجرت في الثمانينات، انفجر شيء اسمه العام.

استفاق المثقف على نفسه ورأى أن عامه خاص جدا. مثلا إن المثقف الحزبي - الأممي - كان يدافع عن الظلم وكان يسكت عن القمع داخل حزبه. كان يرى القشة في عين أخيه ولا يرى البعير في عين... إذن العام دخل في أزمة وعندما يدخل العام في أزمة تنهار اليوتوبيا، وعندما تنهار اليوتوبيا ينهار حاملها أيضا. هذا التراجع اليساريين بين أن جسم بعض اليساريين غير صلب من أن يضرب في مكان حتى يتداعى، أو يتشظى. هذا هو السبب. ان اليساريين الذين ذهبوا إلى السلطة نوعان، إنما كانوا عملاء سلطة عندما كانوا يساريين والسلطة بصاجة إلى عملاء يدعمونها من الداخل، وكانوا أعمدة سلطان ما، أعمدة الأمن العام مثلا، وكان هناك فريق من اليساريين الفرنسيين يقولون (الفكر ماوتسي تونغ) ولا يقول فكر ماوتسي تونغ، لا يحذون «ال» التعريف، وهي أداة المضاف والمضاف إليه ويعتبرونها بدلا. ماوتسي تونغ هي البديل عن الفكر. أقصد أن نوعا من المثقفين أقرب إلى أعمدة تركز عليهم السلطة. هؤلاء لم يفعلوا شيئا سوى أن يكونوا عمودا لهذه السلطة في الداخل أو الخارج. ولكن هناك فريقا آخر من اليساريين اسميه (فريق اليوتوبيا) الذي انهار حلمه ولم يندفع إلى صفوف المعارضة إلى صفوف السلطات.

■ في سياق الأزمة هل تعتقد أن الماركسية انتهت وهل تشكل الرأسمالية حلا مرة أخرى، أم أن العودة إلى الأديان هي الحل وربما الوقت للتعبؤ عن النقص النظري والأيديولوجي في الغرب كما في الشرق.

— للماركسية والرأسمالية والأديان جميعها، لا تنتهي كما يقول الخبيث لأنها لم تبدأ. بمعنى أن ما كان قائما من الماركسية ليس كيانا، هو وهم قائم في أشباح وكما يسمى أحدهم هو أشباح ماركس ويقول دريدا، الشبح لا يموت البتة. الماركسية كفكرة وكيوتوبيا ممكنة لم تنته إلا ماركسيا. من وجهة نظر مذهبية ماركسية، انتهت الماركسية فلا يمكن للماركس أن يقول أن الماركسية لم تنته. لماذا ؟ لأن ماركس كما عرفناه يقول أنه ليس هناك جوهر إلا من خلال الحكم على ظواهره (أي خارج مظهره) إذن، الماركسية في مظاهرها فشلت. ولا يختفي خلف هذه المظاهر شيء ما حتى يتجدد. إذن الماركسية فشلت ماركسيا بمعنى أن الأنظمة التي قامت على أساسها انهارت. لكنها لم تفشل مائليا. أما من الناحية المادية التي تتحدث عنها فإنها قد فشلت. لكنها كيوتوبيا قد تتجدد وهذا ينطبق على كل يوتوبيا. أقول أن اليوتوبيا بما فيها اليوتوبيا الدينية، لا تنتهي. وهذا لا يعني أنه جاء دور الرأسمالية أو الليبرالية فهذا لا علاقة له بما تقدم. وأعتقد أن الرأسمالية انتهت من زمان. ورأسمالية

اليوم ليست هي الرأسمالية التي نعرفها. فالعصر بحاجة إلى
قراءة

ما هو قائم حالياً هو شيء مختلف عما سمي بالرأسمالية
وعما سمي بالاشتراكية، ولا أعرف ماذا يجب أن نسميه، هل
سجل محل الماركسية؟ هل هناك عودة إلى الأديان؟ أعتقد أن
الأديان لم تغادر قط. أي أن الناس في اجتماعاتهم يعبرون عن
تضامنهم الاجتماعي بواسطة الأديان التي اكتسبوها
بالتربية والوعي الديني لم يغادر أصلاً، أما الوعي الديني
كاستخدام سياسي أعتقد أن هذه النقطة بدأت بالتراجع
والانحسار (الاصوليات) وقد لعب دوره (الاستخدام
الاصولي) وهو ليس دوره إنما دور الماركسية التي هزمت
وهو تلقى هذا الدور، وهو مجرد تلق، وأعتقد أن البشرية
نضجت (واقصد بالبشرية العلاقات الاجتماعية العامة على
مستوى الكوكب) البشرية لم تعد راغبة بالاستجابة مع
الاصوليات الدينية الإسلامية والمسيحية واليهودية. فلم يعد
الزمن زمننا إلا كمحاولات دفاعية ليس أكثر.

■ هل نستطيع أن نقول أننا نعيش أزمة فراغ
ايدئولوجي وروحي؟

- هذا سؤال كلاسيكي، وجرى الكلام بشأنه كثيراً ولا
أعرف ماذا يصح القول فيه ولا أعتقد أن المرحلة التي نعيشها
جديدة الجدة كلها. لقد مرت في التاريخ فترات كالفترة التي
نعيشها، نحن نخرج من مرحلة، لندخل في مرحلة، لا نعرف
بعد ما هي خصائصها، لم تتضح بعد معالمها. لا نستبين
النهار الجديد قبل أن تشرق الشمس وأعتقد أن هناك فئة من
الناس تعيش مرحلة من الضياع لكن الكلام عن بؤس
ايدئولوجي هو كلام محصور جداً بفئة من المثقفين وهي فئة
قليلة جداً في الأساس ولا أعتقد أن مثل هذا الضياع موجود
عند فئة المهندسين والأطباء والتجار. يمكن أن هناك مشكلة
عند المزارعين لكنها ليست مشكلة العصر إنما مشكلة
مزاحمة.

هناك فئة من المثقفين دخلت في أزمة، وهي مشكلة قديمة
وقد تحدثنا عنها، فلا يصح الكلام عن أزمة جديدة بلغة
قديمة. وبدوري لا أملك أدوات تحليل للأزمة في الوقت
الراهن وأعتقد أن المرحلة بحاجة إلى فترة تأمل.

■ نقلت العديد من المؤلفات الأجنبية إلى العربية. هل
مازالت الترجمة تؤدي دورها الحضاري، وهل هناك من كتب
تأسفت على ترجمتها وأيضاً هل هناك من كتب تأسفت لأنك
لم تترجمها؟

- الترجمة الترجمة الترجمة. أنت الآن تعيدني إلى هموم
عشتها، ولأن أعيش هموماً غير الهموم الثقافية بالمعنى

الحصري الذي قصده، إنها هموم نهضوية. بحكم
اختصاصي كاستاذ للفلسفة كنت أشعر دائماً أن هناك إشكالا
كثيراً يتعلم الفلسفة بالعربية وفي تعليمها. أنا مقتنع وكافحت
من أجل الإصلاح الذي حصل في الجامعة اللبنانية وهو
تدريس للواد الإنسانية بما فيها الفلسفة بالعربية، وأعتقد أن
التدريس باللغة العربية هو حق من حقوق المواطن الذي
ينطق بالعربية. لكن هذا التعلم يحتاج إلى مصادر بالعربية
أيضاً، وأن مصادر التفكير المعاصر وبخاصة الفلسفة ليست
قائمة بالعربية وهذا لا يصحح على التعليم، بل على مجرد
التفكير. أنا كي أفكر بشكل مجد يجب أن أفكر بالعربية،
وعندما أفكر بالعربية يجب أن تكون مراجع تفكيري أيضاً
بالعربية وإلا سأقوم بعمل مضاعف أي أترجم إلى العربية ثم
أفكر بالعربية، لذلك اعتقدت ومازلت أعتقد أن المهمة
النهضوية الأولى هي نقل التراث الإنساني إلى العربية
وأساساً الفلسفة بمعناها العريق، أي كل النظريات
الأساسية، أمهات الكتب، في هذا المجال نقلت بعض الكتب
منها كتاب «نقد العقل المحض» والذي استغرق نقله سنوات
عدة. ومسألة الترجمة عندي مسألة استراتيجية فانا مستعد
أن أترك أي عمل من أجل الاسهام في احضار التراث الإنساني
بلغة عربية موحدة المصطلحات لأن هناك ترجمات عديدة،
ولكنها ترجمات عشوائية فيجب أن تنظم هذه المهمة الكبرى،
وكنت أظن أن هذه المهمة تقع على منظمة «الاسكوا» وكنت
كُتبت إلى هذه المنظمة منذ أكثر من عشر سنوات مقترحاً عليها
أشياء كثيرة، ولكن للأسف، يبدو أن منظماتنا التربوية هي
منظمات دبلوماسية فقط. أبدو اهتماماً ولكن لم ألق دعماً.
لن أجد «أموناه» عربياً واحداً في دنيا العرب. المسألة الآن
بحاجة إلى جهد مركز وموحد إذا كان للعرب هم لدخول
العصر وهذا مطلب عام، ومن دون المرور في هذا الصراط، أي
صراط نقل العلوم الإنسانية إلى العربية لن يدخل العرب
العصر.

■ لم تجب على سؤال آخر من السؤالات وهو الأسف على
ترجمة كتاب أو عدم ترجمته؟

- هذا صحيح، سأجيبك على الفور. أنا متأسف لأنني
ترجمت القليل مما يجب أن يترجم. أنا الكتاب الذي تأسفت
على عدم ترجمته هو كتاب «سيميائية الروح» - له هيجل. وهذا
الكتاب عملت كثيراً في ترجمته ولكن لم أستطع نشره لأسباب
منها، أنني لا أستطيع وحدي أن أقوم بعمل يقع أساساً على
المنظمات العربية والهيئات العربية المعنية بهذا الشأن.
والكتاب الذي أحب أن أترجمه الآن هو كتاب «الكون
والزمان» - له هايدجره بالإضافة إلى كتب أخرى وللأسف إن
العرب منشغلون بهموم أخرى.

■ هل تعتقد أن لدى العرب قدرات وكفاءات في مجال الترجمة؟

- أعتقد أن لدى العرب قدرات هائلة للمستقبل، من إمكانات مادية ورغبة قوية للدخول في العصر، وإمكانات بشرية موجودة، وطاقات فكرية عربية موجودة واللغة العربية قادرة على استيعاب إنجازات العصر إلى أبعد حدود الاستيعاب. لكن ما ينقصنا هو الإرادة، وأقول الإرادة ليس مجرد قول عشوائي، إنما أقصد بالإرادة، العناد المعرفي، إرادة المعرفة لكي نعرف لا لكي نحصل، إرادة العلم الخالص، أن ينشأ لدينا حاكم يجب أن يمارس حكمه في إرادة العلم، وليس في ممارسة تعذيب الجسد بالضرب والقتل. أن نمارس سلطة فعلية على أشكالنا. ممنوع مثلاً، السيطرة على الجسد وكان السلطات العربية تمارس نفسها على الجسد، لم يكتشف بعد هذه المنطقية العظيمة، هذا المجال الواسع لممارسة سلطانه فيه (أي إرادة العلم). وإن مارسه لاید أنه داخل في العصر. وهنا أسجل تساؤلي رغم كل المآسي التي مرت وتمر عندنا، تساؤلي بالكتاب العربي وبالقول العربي وبالعقل العربي.

■ يبدو لي أنك بعيد عن الواجهة الإعلامية بعكس زملاء لك في حقل الفكر والفلسفة. هل للأمر علاقة بموقفك الابدئي من الضجيج الإعلامي. وهل تعتقد أنه نوع من الابعاد، أم أنه موقف منك لأسباب لا نعرفها؟

- لا أعتقد أن هناك علاقة حميمة بين الفلسفة والاعلام. ولا أعتقد أن الفلاسفة يكونون عادة في الأضواء. واعتقد أنني بين زملائي المفكرين الأكثر لغطاً، فصحيح أنني بعيد عن الأضواء الإعلامية ولكنني أعتقد أن ما لدي من الأضواء يكفيني ويزيد. والعمل الفكري يحتاج إلى العزلة. والهدوء. ولا أقصد العزلة عن الناس وقضاياهم. بل العزلة عن الأضواء وأنا منذ فترة كنت منقطعاً عن الصحافة والمقابلات والتصريحات. الآن إذا كنت أعود إلى هذا النمط فلأنني اشتغل في الصحافة وليس لأنني مفكر. واعتقد أنه من التناقض ألا أطل على الإعلام وأنا أعمل فيه. إلى حد ما أخرج أو أطل شهرياً على القراء من خلال (نهار الكتب).

■ بصفتكم أحد المساهمين في المؤتمر الدائم للحوار اللبناني إلى أين وصل هذا الحوار، وما الأثر الذي تركه بناء على إعادة تركيب لبنان الجديد بعد اتفاق الطائف؟

- أتيت إلى المؤتمر الدائم للحوار اللبناني وكان قائماً وأعجبني فكرته، بما يحمله من آراء تلقني فلسفياً مع آرائي، بمعنى أن الفكرة التي يقوم عليها المؤتمر هي أن الحقيقة ليست موجودة لدينا مسبقاً، الحقيقة حصيلة حوار. أو أن الحقائق تتحدد (الحقائق الاجتماعية) ليست مسجلة بكتاب

بل عليهم أن يسجلوها بأنفسهم (أي اللبنانيين) هذه هي الفكرة العظيمة للمؤتمر. واعتقد أن أهم ما أنجزه المؤتمر هو نشرته للسماة «أوراق للحوار» وهي نشرة فكرية خاصة ولكنها لم تشر، مع أنها كانت زاخرة بالأفكار العظيمة، لا قيام لمجتمع من دون تعدد اجتماعي فيه. بمعنى أن يكون المجتمع من لون واحد لا يصيب مجتمعاً بل يصبح جماعة. والفرق كبير بين الجماعة والمجتمع فالجماعة من لون واحد والمجتمع هو الوطن الذي يجمع فئات اجتماعية على عقد يتفقون عليه، مع الاحتفاظ بالتعدد وحق الاختلاف. أما الدولة والمجتمع فهيتان منفصلتان بمعنى أن المجتمع له منطقته الخاصة تعيش فيه الجماعات تمارس هويتهما وخصوصيتهما وأن الدولة تدعى هذا الاختلاف وتسهر في ألا تطغى خصوصية على خصوصية أخرى. فالدولة في المؤتمر الدائم للحوار لم تعد راعية ولم تعد صاحبة رسالة، لأن الدولة مهمتها تسوية الخلافات والسهر على ألا تتفاقم النزاعات. بينما إذا كان هناك من دعوة، أو رسالة فيجب أن تصدر عن الجماعات، هذه هي الفكرة العظيمة التي أطلقها المؤتمر وكتبتها عنها وكانت مجالاً للتفكير واختياراً للأفكار. ومن المؤسف أن أعمال المؤتمر الآن شبه متوقفة بسبب نقص التمويل. والمسؤولون السابقون توقفوا عن التمويل لأنهم لم يستطيعوا السيطرة على المؤتمر. أو تلويحه لمصلحتهم لكن فكرته منازل خصبة وقابلة للتجدد.

■ هل تعتقد أن النقد المحلي والعربي يقوم بدوره على مستوى وضع الأمور في نصابها الحقيقي في الأدب كما في الفكر كما في السياسة؟

- النقد هو جزء من الثقافة العربية التي تحتضر الآن. هناك شيء يحتضر الآن، أنا أحس بهذا الشيء الذي يحتضر وأراه يحتضر تحت ناظري. الثقافة والنقد يحتضران الآن، الأصولية ونقيضها يحتضران. لأن العصر قد سبقهما، وكما قلت مازلتنا في نقدنا الأدبي والسياسي والاجتماعي نستعمل لغة قديمة لأوضاع جديدة وبالتالي مازلتنا نخطب الذاكرة. وبقدر ما يخطب نقدنا الذاكرة ويستثيرها بقدر ما ينجم لكنه يكون نقداً رجعيًا. ولا يستطيع أن يفتح الخيلة أمام الأفاق الرحبة، وبالتالي لا يكون مستقبلياً، هذا بصورة عامة باستثناء بعض الحالات التي لم تصبح مدارس وبهذا المعنى مازلتنا مقصرين في خلق الجديد والمسئلة ليست في إصلاح النقد، فهذا يكون إصلاحاً جزئياً والمطلوب إصلاح عام. يجب البدء بإصلاح الأسس العميقة، أي بإصلاح الانسانيات في المجتمع.

■ في كتاب سابق لكم ناقشتم منطق الحرب وهذا هو عنوان كتاب سابق، كيف تدعى إلى ما ورد فيه بناء على منطق السلم الذي نحن فيه الآن؟

~ ان كلامي على منطق الحرب كان في بداية الحرب. كان نوعاً من المحاسبة الذاتية والجماعية لمنطق الحرب نفسه. فالحرب اللبنانية كانت حرباً قاسية. ومنطق الحرب كان محاولة للوقوف على تماس بين منطقتين كانتا يسعيان الى الغاء خط التماس. عندما تندلع الحرب يموت الشاهد. فالحرب لا تحدث الا لطرفين «عدو وصديق» «حليف وخصم». وتمنع قيام الشاهد. منطق الحرب كان محاولة لترميم هذا الشاهد الذي يستطيع ان يرى الشبيه القاري الشبيه: الحرب هي الشبيه هي ذات الشبيه. أما السلم فهو حياة المختلف. هو قبول الاختلاف، وقبول الاختلاف هو القضاء على منطق الحرب. هذه هي الفكرة التي وردت في كتاب منطق الحرب. وكانت نوعاً من الدفاع عن الذات، نوعاً من تبيك المقاتلين، ولكن للأسف ان هذا الكلام لم يكن مسموعاً من أحد. رغم «نق الناقية» وأنا اعتقد ان الحرب تبدأ وتنتهي بروايات خاصة بها. فحزن أدوات لها ولسنا فاعلين فيها. ومنطق الحرب كان تعبيراً عن اعتراض وعن ياس. وعليها كان يندرج هذا ضمن مثل السلم. لان الحياة البشرية لا تستحق ان تهدر من أجل أي شيء آخر لأنه لا يمكن ان نستخدم الانسان كوسيلة لغاية ما، فالانسان هو الغاية. هذه هي الفكرة الاساسية التي أردت ان أقولها وأبينها في كتاب منطق الحرب.

■ ما هي أهداف خطة المشروع الثقافي الذي تقدمتم به في التسهيلات وما هي نسبة التجاوب معه على المستويين الرسمي والشعبي؟

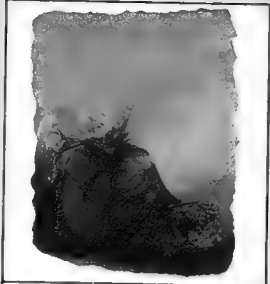
~ في بداية التسهيلات تقدمت بمشروع أسميته «جماعة الفلسفة» أو «فريق الفلسفة» للانسانيات وهو يضم بعض المهتمين بالانسانيات. اعتقد في النهاية انه مشروع خاص بكل مثقف بالمعنى العريض مهتم بالنهضة. وتأكيدنا على الانسانيات لقناعتنا ان النهضة لا تقوم على التكنولوجيا. لا ان يكون لدينا الف مهندس، وكذا الف من الأطباء وعلماء كيمياء هؤلاء، يمكن صنعائهم في سنة أو في خمس، يمكن ان تحل الاشكال العلمي هذا بقرار تخصيص آلاف المهندسين والأطباء والعلماء، المسألة ليست هنا، فخلال عشر سنوات يتخذ بلد ما بتعليم الآلاف في المجالات المختلفة. ويمكن ان تستورد مصنعا جاهزا وتشغله على احسن ما يرام (فهذه هي النور الآسيوية) كنموذج في هذا السياق. أي يمكن تعويض التقصير العلمي على مدى سنوات معينة. لكن ما لم يعوض وما نحتاج اليه هو الانسانيات. هذه المسائل هي التي نحتاج الى نفس طويل. ولهذا أنشأنا فريق الانسانيات من أجل إعادة اعمار الثقافة التي انهارت بفعل الأسباب التي تكلمت عنها خلال الحديث وبفعل تماسك المد الأصولي. ففي

فترة المد الأصولي كانت الثقافة الوحيدة السالكة هي الثقافة الأصولية. في حين ان الثقافة الحديثة والنهضوية كانت على خط التدرج وماتزال. وإذا كانت الثقافة الأصولية تترافع الآن فهذا ليس بفعل تقدم الثقافة النهضوية انما بفعل انهيارها الداخلي، اذن هي الصدفة. ومشروع خطة الانسانيات يهدف الى إعادة اعمار ثقافتنا في لبنان من خلال إعادة الثقافة العربية الانسانية. لان الثقافة الانسانية هي التي تحتاج الى بناء والى بناء طويل. والسؤال من أين نبدأ إعادة البناء؟ اعتقد ان يجب البدء من البداية. يعني من خلال قراءة للنهضة العربية الاولى التي تبين لنا ان الجهد الكبير الذي بذله العرب قد أثمر والأنظمة القائمة هي من ثمار هذه النهضة. وللدراسة المتأنية تبين ان الأمكنة التي تم التركيز عليها خلال النهضة العربية الاولى تم الوصول اليها لان المطالب التي رفعت كانت واضحة. واعتقد أيضاً ان هناك مطالب لم تكن واضحة. كان العرب يريدون تأكيد الذات وأنهم من العصر وأثبتوا ذلك. والان اعتقد ان النهضة العربية الثانية المطلوبة. أو التي تفكر بها النخبة العربية ليست مجرد أن نقول «نحن هنا» ليس مجرد أن نقول نحن معاصرون يجب الانتقال من موقع الخصوصية الدفاعية الى موقع البهائم الكلية. أوضع لذلك: نقول الفلسفة العربية السائدة اليوم «وفلسفتنا اقتصادنا، حضارتنا، ثقافتنا السدناء هنا ضمير متصل مضطرب مضطرب ومضاف الى ثقافة والضمير هنا في موقع دفاعي. اننا ندافع عن ثقافتنا، عندما نقول فلسفتنا هي كذا، وبهذا تكون في موقع الدفاع ضد خصم غالب. ضد غرب غالب. وما دنا على هذا المنوال، أي ما دمت مدافعا فستظل مدافعا طوال حياتك وفي احسن الاحوال، سنستطيع ان ترد الخصم.

■ بهذا المعنى تدافع عن فلسفتك دون أن ترى متغيرات العصر؟

~ بهذا المعنى اذك تعيد غلبتك ومغلوبيتك. واعتقد ان النخبة العربية اليوم تفكر بل عليها ان تفكر. بمنطق آخر. العام اليوم كما سبق القول هو في أزمة. وعلى هذه النخبة ان تتخذ العام. ومشروعنا هو لانقاذ هذا العام وليس فقط لإعادة ترميم نهضتنا فنهضتنا لا ترمم الا بترميم العام وهذا الترميم يجب ان يبدأ بمكان ما. يبدأ من الانسانيات القائمة في الثقافة الانسانية. يعني أنا كمفكر عربي اليوم علي ان افكر بلسان عربي بهوم انساني ولكن لا يمكنني ان افكر ما لم تكن مادة التفكير موجودة. «فريق الانسانيات» هو مشروع ثقافي لاحتضار هذا التراث الانساني بالعربية تمهيداً أو مساهمة أو مشاركة أو بدءاً بالنهضة العربية الشاملة.

ختراق الظلام



تشكيل : سمير عبد الوهاب، العراق

ترجمة وتقديم
هاثف الجنابي *

سهراب سبهري
١٩٢٨ - ١٩٨٠

كانت قصة «البومة العمياء» (١٩٣٧) لصديق هدايت (١٩٠٣ - ١٩٥١) أول عمل أدبي اقراه في السبعينيات لكاتب إيراني معاصر على الإطلاق. لقد لغت انتباهي حينئذ أشياء مثل غموض النص وتقنيته ورؤياه وتكاتف عناصر من قبيل بنية وحبكة القصة وعمق الرؤيا (رغم سوداويتها) وجراحة الطرح. كما اثارني حياة الكاتب المناسوية التي ختمت بانتحاره في باريس في التاسع من أبريل ١٩٥١.

الهندية، الصينية واليابانية، في الوقت الذي كان لها صدى واسع ولقرون على مسيرة الآداب الأوروبية التي تأثرت بها بدورها نحن، ولا فهل سنتصور أنفسنا معنيين إلى هذا الحد بترجمة كل من رباعيات الخيام لولا اهتمام الغرب بها أولاً خصوصاً عبر ترجمة إدوارد فيتزجيرالد في (١٨٥٩) واهتمام غيتي بالشاعر حافظ الشيرازي واهتمام الغرب عموماً بالتراث الصوفي والشعري منه على الخصوص؟ يبدو أن أشقاءنا المصريين من المختصين بالدراسات الإيرانية قد سبقونا جميعاً بالتعريف مشكورين بهذا الأدب، رغم بعض المأخذ على ترجمة النصوص الشعرية بالذات. لقد وجدت نفسي مستسلماً لهذا الجهد القام، وإذ بي أقع ذات يوم من خريف ١٩٧٨ على ديوان باللغة البولندية للشاعرة فروغ فروغ زاد (١٩٢٤ - ١٩٦٦) يضم منتخبات من شعرها ويشكل محاولة

كانت معرفتي، آنذاك، بالشعر الإيراني المعاصر محدودة للغاية، إن لم تكن معدومة. وذلك بسبب افتقار مكتبتنا العربية إلى ترجمات دقيقة وحية من الآداب الشرقية. حتى أنني لم أكن أعرف أكثر من (طاغور) الهندي و(فايز أحمد فايز) الباكستاني، ونماذج من الهالكو الياباني، ونخبة من الشعراء الإيرانيين الكلاسيكيين أمثال: أبو عبد الله جعفر روداكي (٨٥٠/٨٦٠ - ٩٤٠م) عمر الخيام (١٠٢١ - ١١٢٢)، سعدي الشيرازي (١٢١٢ - ١٢٩٢م)، حافظ الشيرازي (١٢٢٥ - ١٢٩٠) وجلال الدين الرومي (١٢٠٧ - ١٢٧٣م). وكانت تلك حدود معرفة جيلي لأكثر. كنت ومازلت استغرب جهلنا بأدب الشعوب الشرقية خصوصاً الإيرانية.

* شاعر وأستاذ جامعي من العراق يقيم في بولندا

بريئة التعرف على شاعرة متميزة، دفعتني لتقصي حياتها على لصعبيين الفضي والوجودي، فاعادت الى ذهني صورة حياة 'بنيات' المأساوية، لأنها قد ماتت في طهران شتاء ١٩٦٦ في حادث سيارة مجروح. لقد قادنتني كلمة الشاعر أحمد شاملو (١٩٢٥) في رثائه للشاعرة قائلاً: «أن اسمك فجر يسري على جبهة السماوات، نلكن مباركاً الى متابعتها هو الآخر فوجدته شاعراً متميزاً وهاماً جداً بحيث يعتبر أحد كبار معلمي الشعر الجديد» في الألب الإيراني المعاصر. بعدها تعرفت على شاعر مهم آخر هو نادر نادريور (١٩٢٩) أحد كبار شعراء الطبيعة في إيران، ثم على الشاعر حسن هورماندي (١٩٢٨) وجوان موهبي وعدد من الشعراء الشباب كأثر مهريار وصائق رحمانى وسوهاواذا بي بمحاذاة حركة أدبية وثقافية ثرة ومتنوعة، وإذا بالستار ذي الخلفية الأيديولوجية الذي أسدل على تلك الحركة من قبل الغرب بعد الثورة الإسلامية في إيران، لم يعد بإمكانه أن يغيب حقيقة أن الابداع الحقيقي يتسرب رغم العراقيل والمعوقات السياسية والحضارية الناجمة عن تعقيدات الوضعين الداخلي والخارجي. لقد هزل الكثير من شعراء إيران بآديء الأمر للثورة الوليدة، لكن بعضهم لم يتفجع في ذلك الى الحد الذي أقفده المسافة الضرورية التي على الفنان الحقيقي أن يحتفظ بها في رصد الواقع وسيرورة الأشياء وفي محاولة تطوير آرائه ورؤاه الفنية والفكرية. كما أن البعض من المبدعين ممن لم يتحمل ضغط الواقع الجديد الذي أفرزته الأحداث قد اختار الغربة وطناً له. ولم يجعاً بكلمة (علي خامنئي) - رئيس الجمهورية آنذاك التي وجهها الى الشعراء (١٩٨٧) والتي دعاهم فيها الى أن ينظموا في إطار المبادئ الإسلامية الجديدة التي طرحها الثورة غير أن هذه الفئات الثلاث من المبدعين: المنفصلين في الواقع الجديد والمنتمين الى من (جماعة النظام) والمحافظين بالمسافة المطلوبة لممارسة العملية الإبداعية والمنتمين في الغربة أو المنفى، لم يتصلوا من الواقع والأحداث التي تحيطهم، فراح كل منهم يعبر عنها حسب موقعه ورؤيته الفنية والفكرية. حتى أنني قد فوجئت بضمخامة انكسارات الحرب العراقية - الإيرانية على الحركة الفكرية والأدبية في إيران بعد سماعي بمداخلته المستشرق الأمريكي البروفيسور (بيتر خلكوفسكي) المختص بالدراسات الإيرانية وهو يطل ويقدم نماذج شعرية مثيرة في مؤتمر جمعية المستشرقين السنوي في أمريكا الشمالية الذي انعقد في كارولينا الشمالية في نوفمبر ١٩٩٢.

تعود معرفتي بشعر (مهرا ب سبهري) الى مطلع التسعينيات، ويعود الفضل في ذلك الى صديقي البولندي المختص بالدراسات الإيرانية (مارك سمونزينسكي) الذي أطلعني على نماذج شعرية لسهراب بالفارسية أولاً وفي العام ١٩٩٣ جاعني بقصيدة «رسم خطوات الله» مترجمة ومنشورة في كتيب باللغة البولندية، كما زدوني بالترجمة الانجليزية التي قام بها (عبدالرضا ماجديري). بعد قراءة القصيدة أخذت بتسجيل انطباعاتي على هوامش النص بالرماس كما دتني وختمتها

بالعبارة التالية: أنا حزين يا قصيدة لأن القاريء العربي لا يعرفك، كان ذلك في أواخر ١٩٩٤.

كان علي بعد ذلك أن أطوي صفحة هذا الشاعر سنتين الى أن ذكرني به الشاعر عبدالقادر الجاني في صيف سنة ١٩٩٦، حينما طلب مني ترجمة القصيدة كاملة بفرض نشرها في انطولوجيا شعرية ضخمة تضم منتخبات من الشعر العالمي كان يتوي نشرها في ذلك الوقت. غير أننا قد اتفقا في نهاية المطاف على اقتطاع مقطع منها لا غير. غير أن فضل عبدالقادر يكمن أيضاً في أنه قد زدوني بترجمتين للقصيدة كنت أبحث عنهما هما الترجمة الفرنسية التي قلم بها (Daryush Shayan) والتي نشرتها في باريس باللغتين الفارسية والفرنسية دار (Ophélie la Différence) في ١٩٩١ مع مجموعة من قصائد الشاعر، والترجمة العربية للقصيدة التي كما يبدو قد صدرت في كتاب «الشعر الفارسي الحديث» الذي صدر على الأرجح في السبعينات والذي مازلت أجهل اسم مترجمها اعدم توافر الكتاب لدي، فعذراً شديداً. كانت الترجمة الفرنسية ناقصة لأسباب أجهلها، وطفت على الترمجتن الانجليزية والبولندية الحرفية، أما الترجمة العربية فكانت الطامة الكبرى لسببين: أولهما أن الترجمة حافلة بالمغالطات وسوء الفهم، وثانيهما أنها تفقر الى الحساسية الشعرية التي لا بد من توافرها لكل من يخوض في ترجمة الشعر. أن ترجمة الشعر التي يعتبرها البعض «مخاطرة» أو «خيانة» أو «عملاً طليها» أو «تشويهاً» أمر لا بد منه للتعرف على اتجاهات الآخرين وفضاءاتهم وحساسياتهم الفنية والفكرية والانسانية. وبناء على ما نقله (إبن عربي) عن الصديق الأكبر من أن «العجز عن درك الإدراك ادراك» فقد كان لا بد من مواجهة معنة تشويه العمل بنقله من جديد الى العربية. وهنا يأتي دور الشاعر (سيف الرحبي) بتشجيعي على ذلك مشكوراً. وما تعدد ترجمة العمل الواحد سوى وضع جبر في زاوية التناوب والتنوع والاختلاف والتعددية التي لا بد منها في حياتنا الثقافية.

ولد (سهراب سبهري) في (كاشان) في العام ١٩٢٨. وبعد انتهائه مرحلة الدراسة الثانوية انتقل الى العاصمة (طهران)، وبعد سنتين حصل من أحد معاصدها على دبلوم، سمع له بالعمل في إحدى المؤسسات الثقافية. نشر أول ديوان له «قرباً من أبيض الزهر» أو عشق ما بعد الموت» ولم يتجاوز عمره العشرين عاماً. لقد ترك عمله في المؤسسة المذكورة بسبب تقديمه الى قسم الفنون الجميلة في جامعة طهران. لكن ضرورة إعالة نفسه بنفسه دفعت في الوقت ذاته للعمل في إحدى شركات النفط التي لم يمكث فيها أكثر من ثمانية شهور. في عام ١٩٥٢ صدر ديوانه الشعري الثاني «موت اللون»، فكانت بصمات الشاعر (نينا يوشيج) (١٩٦٦-١٩٦٠) الدراك الحقيقية له بالشعر

والإيطالية والبولندية في أبريل من عام ١٩٨٠. مات سهراب سبهرى بمرطبان الدم (لوكيميا)، مضاعفاً بذلك من نسبة الشعراء للمثاسويين في الأدب الإيراني المعاصر.

مات الشاعر وبقيت القصيدة. كان الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري يردد في أكثر من مناسبة: ما الفائدة من الشهرة بعد موتي؟

حسناً، ولكن الشاعر الحق شاء أم أبى، يظنني، ذات يوم جسداً لربعة روحاً في حطب قصاده. وهكذا فبعد موت سهراب اتسعت رقعة التعريف به، وبترجمته إلى لغات عديدة، ويبدو لي أن الترجمة العربية التي صدرت في السبعينات (إن لم تخفي المذاكرة) ضمن كتاب «الشعر الفارسي»، هي من أولى الترجمات على الإطلاق رغم تشويبهها للنص كما ذكرت سابقاً.

عنوان القصيدة في أصلها هو «صدائي باي آب» وتعني حرفياً بالعربية (صدى) أو وقع قدم أو رجل الماء) وأرتانياً أن نترجمها وفقاً لمغزى الشاعر بدوق خطوات الماء.

إذا كان الشاعر (نينا يوشيج) رائداً لـ الشعر الجديد، في إيران، (وإحمد شاملو) أحد كبار معتميه ومطوريه، فإن سهراب رغم استقافته الواضحة بادي الأمر من تجربة سابقيه إلا أنه ومنذ نشر قصيدته «صدائي باي آب»، أخذ ينتمي، باعتقادنا إلى ما اصطلح النقد الأدبي الإيراني بتسميته به «الموجة الجديدة». شعراء «الموجة الجديدة» جمعوا تجربتين في بوتقة واحدة: التجربة المحلية التجديدية وتجربة الشعر العالمي الطليعية استطاع سهراب في قصيدته المذكورة وقصائده اللاحقة أن يستفيد من تقنية القصيدة الطليعية وافتتاحها على كافة الاحتمالات بما في ذلك التجريب، وأن يضعها في إطار التجربة المحلية. أن يربط ما بين الفضاء التشكيلي كرسام وأنسبانية ورقة الشعر المحلي لنبلاؤه، وأخيراً وصل ما بين روحانية الشرق وصوفيته وأحلامه وبين معمارية القصيدة الحديثة في تجربتها الغربية.

هنا مسلم / قبلي السوردة / مكان صلاتي النبع / أعضاء النوافذ تخط أبقاع بطلاتي، وأضما كل ذلك بموازاة «الحياة غسل صحنون / الحياة استحمام في ماء الحاضر».

إن المقطع المتعلق بالحياة في هذه القصيدة يتذكرنا بقصيدة «الولادة مرة أخرى، للشاعرة (مروخ فروخ زاد) التي كتبناها نفس السنة أي في ١٩٦٤ والتي نقول فيها:

«كل حياتي / صلاة حزينة / وربما / الحياة هذه اللحظة العابرة / حينما نظرتي / وهي تتجمد في عيني / تخترق الظلام. أراد سبهرى في قصيدته أن يتوحد بالعالم وبمنس القدر أن يبتدع عنه، أن يكون ديبعا ومشاكسا، مع العزلة وبين الناس على السواء، أن يقارب السماء بقدر ملاسته التراب، أن يخترق الظلمة فقل

لست خبيراً بالآداب الإيرانية، فهنا ليس من شأني، كما أنني لم

الجديد» في إيران واضحة في هذا الديوان، بحيث لم تترك مجالا للشك في أن سبهرى ما هو إلا امتداد لحركة التجديد في الشعر الإيراني الحديث. في عام ١٩٥٤ أنهى الشاعر دراسته بتفوق في قسم الرسم في جامعة طهران. وفي نفس السنة حصل على وظيفة غرافيك في المعهد الصحي في العاصمة، مواصلاً في ذات الوقت عمله الإبداعي على صعيد الرسم والشعر. لم تكن شمس كاشان مدينة الشاعر أقل توجهاً من شمس شيراز ولا تبريز، ولا أقل خضرة من ورقة شجرة، ولا أهمية في النهاية لهذا وذاك طالما أن كفتي الميزان متكافئتان: «الحياة لها جناحان بسعة الموت / لها وثبة بحجم الحب». ليست الحياة بكل أنفاسها وخفتها سوى «قفزة الفرخ عبر خنق الموت»؟

فتح الرسم أمام الشاعر آفاقاً واسعة، فمن الخبرة في ملء الفراغات والتعامل مع الألوان وأنسبانية الخطوط وتقاطعها، وإمكانية النظر إلى الكتل والأجسام والفضاء بمستويات عدة، تكون المشهدان: التشكيلي والشعري.

بعد النقلة الحياتية الأولى المتمثلة في مقابلة سبهرى لكاشان متوجهاً إلى طهران، حدثت النقلة الثانية الهامة في حياته بتوجهه إلى خارج البلاد، وكأنه أراد بذلك أن يعيد صقل نفسه وتجربته من جديد والوقوف على تجارب الآخرين عن طريق الاحتكاك المباشر بهم. منذ العام ١٩٥٤ أخذ سبهرى ينتقل من بلد إلى آخر جامعا ما يفي ثلث السائح وتعطش الفنان والدارس. فدرس الرسم والحفر أو النقش في كل من باريس وروما وطوكيو والهند. بعدها أخذت تنهال عليه الدعوات للاشتراك في معارض الرسم والبيئيات المحلية والأجنبية.

ومعما درس الحفر على الخشب والمعادن، فإنه قد نقل خبرة التعامل مع الضوء واللون إلى صعيد الكلمة. وهل ثمة حقل فني أقرب إلى الرسم مثل الشعر؟ كانت نتيجة ذلك أن أصدر ديوانين شعريين في العام ١٩٦٦، الأول بعنوان «فترات الشمس» والثاني «شرق الحزن». في ١٩٦٤ زار الشاعر الهند وباكستان. وفي نفس السنة كتب قصيدته الشهيرة «وقع خطوات الماء» التي صدرت في ١٩٦٥. بحيث تبثت مراقبه كشاعر فذاع صيته داخل إيران وخارجها بعدها بسنة صدرت له قصيدة أخرى طويلة بعنوان «مسافر». وبها تعزز موقعه الشعري أكثر. غير أنه سرعان ما فاجأ الوسط الأدبي في العام ١٩٦٧ بأصداره واحداً من خيرة نواوين الشعر الإيراني المعاصر بعنوان «حجم الخضرة». في العام ١٩٦٩ اشترك سبهرى في بينالي باريس للرسم، وفي جاليري بنسن (Benson) للرسم في نيويورك، وفي ١٩٧٢ عاد إلى باريس مرة أخرى، في ١٩٧٧ صدرت الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر بعنوان «ثمانية كتب». وضعت آخر دواوينه فذحل لا شيء، نحن نظن. لقيت أشعار سهراب ترحيباً واسعاً وليس أدل على ذلك من ترجمتها إلى لغات عديدة منها الإنجليزية، والعربية، والفرنسية، والألمانية.

اكن انسوي تفسر أو شرح القصيدة، فالقاريء أولى مني بها وأحق، غير أنني لا أخفي نيّتي الرامية إلى تحريك الجو من أجل فتح النوافذ والأبواب على ريح الشرق بغرض إجراء حوار بناء على تجارب الشعوب الشرقية المتمثلة في أدبائها عموماً من خلال نقلها والتعريف بها. السنن انسانيين وشرقيين قبل كل شيء؟ السنن أولى بمن سواننا بفتح باب التحاور والتفاف مع أناس يشبهوننا؟ لقد كتبت الكلمات التالية على شاهدة قبر الشاعر في (كاشان):

«وأنت تحيي» إلّهي،

حيي أكثر صممتا،

كي لا تخدش وعاء العزلة».

إن تسليط الضوء على هذه القصيدة هو بمثابة محاولة للاماسة عزلة الشاعر.

وقّع خطوات الماء .. صدائي باي أب

أنا من أهل كاشان^(١)

حياتي ليست بالسيئة

عندي كسرة خبز، قليل من العقل مقدار أنملة من الذوق.

عندي أم أنضر من ورقة الشجرة

وأصدقاء أفضل من ماء النبع.

إلهي قريب هنا:

بين زهر الخيري والصفير الباسق.

في مغزى الماء وقانون النبات

أنا مسلم.

قبلي الوردية.

مكان صلاتي النبع.

تربتي النور.

السهب يكو صلاتي.

أضواء النوافذ تحط إيقاع وضوئي.

في صلاتي يجري القمر، يجري طيف الشمس.

من وراء صلاتي يظهر حجر.

كل ذرة فيه لها صلاة البلور.

أصلي حينما تؤذن الريح من منارة السرو.

أعيد صلاتي بعد «تكبيرة الاحرام» للعشب.

بعد «قد قام» موج.

كعبتي على ضفة الماء.

كعبتي تحت الأقاحي.

كعبتي مثل نسيم يري من روض لروض، من مدينة لأخرى.

حجري الأسود بهاء بستان

أنا من أهل كاشان.

حرفتي الرسم.

أحياناً أبنتي قفصاً من الألوان أبيعكم إياه.

كي تتألق قلوبكم الموحشة بأصوات الخشخاش.

حيث ثمة سجن

لخيال ماء لخيال ما... أعرف

أن لوحاتي ميتة.

أعرف جيداً، أن حوض رسمي بلا سمك.

أنا من أهل كاشان

ربما يصل وقع اسمي

إلى نيتة في الهند لابريق فخار من آثار «سيالك»^(٢)

ربما اسمي تسمعه بغبي من بخاري.

أبي مات منذ زمان، منذ زمان.

بعد بجي» السنونو مرتين، بعد الثلج مرتين.

على السطح بعد وقت النوم مرتين.

حينما مات أبي كانت السماء زرقاء.

أبي لا تعرف لماذا جفّلت من النوم وازدانت أختي حسناً.

حينما مات أبي، كان كل العسس يقولون الشعر.

سألني بقال البضائع الاستعمارية: كم أدفع على البطيخة؟

قلت سافلاً: وما ثمن السعادة؟

كان أبي يرسم

يشد التار ويعزف عليه^(٣)

كان حسن الحظ.

حديثتنا اتسعت حتى ظل المعرفة

كانت مكان تشابك الحسن والعشب.

كانت نقطة تقاطع النظرات، القفص والمرأة.

ربما كانت حديثتنا قوساً من هالة السعادة الخضراء.

ذلك اليوم مضغت فاكهة الله الفجة في الحلم.

شربت الماء بدون ظل الفلسفة.

قطفت التوت بدون ظل المعرفة.
 قبل أن يفلح الرمان كانت كفي نافورة رغبات.
 حين علا صوت السنونو، استشعر الصدر ألم الغبطة
 لمجرد السماع.
 أحيانا كانت العزلة تلصق وجهها على زجاج
 النافذة.
 جاء الشوق وطوق رقبة الاحساس بيديه.
 كان الفكر بطلاقة يمرح.
 كانت الحياة أشبه بفتنة العيد، باكليل القيقب.
 كانت الحياة حينئذ صفا من النور والدمى.
 كانت طليقة اليبدين.
 كانت الحياة حينئذ يحيط موسيقى.
 الطفل ابتعد رويدا رويدا، قليلا قليلا في طريق
 اليعاسيب.
 حملت أشيائي، رحلت عن مدينة الخيالات.
 غريبا وسط اليعاسيب.

ذهبت لحفلة الدنيا:

لصحراء الحزن

لحديقة العرفان.

ذهبت لايوان مضيء بالمعرفة.

صعدت درجات الآيان

حتى نهاية مجاز الشك

حتى برودة الاستغناء.

ذهبت حتى ليل المحبة البليل.

خرجت للملاقة من يعرف سر العشق.

ذهبت، ذهبت لامرأة.

لمصباح اللذة.

لصمت الزوة

للصوت الممتلئ بالعزلة.

رأيت أشياء مختلفة على الأرض.

رأيت طفلا كان يشم القمر.

رأيت قفصا دون رتاج يرفرف فيه النور:

سلما صعد العشق حتى سقف الملكوت.

رأيت امرأة تدق النور في هاون.

وعند الظهيرة كان على سفرتها الخبز، كان الریحان،

كان طبق الطل

وكاسات عامرة بالمحبة. رأيت شجاذا يروح من باب

لباب طلبا لغناء القبرة.
 حارسا ينادي قشرة الرقي.
 رأيت حملا كان يأكل الحدأ.
 رأيت حملا كان يعرف البرسيم.
 رأيت بقرة متخمخة بالنصائح الناجعة.
 رأيت شاعرا يخاطب السوسن قائلا: أوه، يا سيده!
 رأيت كتابا كانت كل كلمة فيه من البلور.
 رأيت ورقة من فئات الربيع.
 رأيت متحفا بعيدا عن الاخضرار.
 مسجدا بعيدا عن الماء.
 وفوق وسادة فقيه رأيت كوزا طافحا بالأسئلة.
 رأيت بغلا محملا بالكليات.
 رأيت جملا محملا بسلال فارغة من الأمثال والحكم.
 عارفا زاده طنين «ها يا هو»^(١)
 قطارا يحمل النور.
 قطارا متقللا بالأحكام يتحرك ببطء.
 قطارا يحمل السياسة (وكم كان فارغا) !
 قطارا يحمل بذور زنايق الماء وغناء الكناري.
 رأيت طائرة تكتنر تخليق آلاف الأقدام.
 كانت الأرض يبدو من نوافذها:
 عرف هدهد.
 نقط على جناح فراشة.
 ترجيع صفدع في الماء.
 عبور ذبابة لطريق العزلة.
 تلهف عصفور حط من شجرة القيقب على الأرض.
 بلوغ الشمس.
 ترحيب الدمية الرائع بالصبح.
 السلام المفضية لحديقة الشهوة.
 السلام المفضية لسرايب الخمر.
 سلام لقانون موت الورد الأحمر.
 لفهم رياضيات الحياة.
 سلام صوب إشراق المشاعر.
 السلام المفضية لشرفات التجلي.
 أمي هناك في الأسفل.
 كانت تغسل الأكواب في ذاكرة النهر.
 وكانت ترى المدينة

من الخارج هندسة الأسمنت الحديد والحجارة.
سطوح بلا حائث وأصدء الحافلات.
كانت تباع في دكانها الزهور.
وبين شجرتي تخان اصطنع الشاعر وحدة.
الصبي قذف جدار المدرسة بالحجارة.
الطفل بصق نوى الرقوق على سجادة الأب الشاحبة.
الماعر كان يشرب الماء من خريطة بحر قزوين.
كان يري شريطا الثوب: رفرقة الستيان.

كانت عجلة العربية في حزن لمحنة الحصان.
الحصان في حزن لأجل الحوذي النائم.
الحوذي في حزن لأجل الموت.

كان يرى العشق، كان يرى الموج.
كان يرى الثلج، كانت ترى الصداقة.
كانت ترى الكلمة.
كان يرى الماء وانعكاس الأشياء في الماء.
وظل الخلايا البارد في فورة الدماء.
وصفحة الحياة الندية.
وصفحة الحزن البشري الشرقية.
موسم التسكع في شارع النساء.
رائحة العزلة في شارع فصول السنة.

كانت ترى في يد الصيف مروحة.

رحلة البذرة للزهرة.
رحلة اللبلاب من بيت لبيت.
رحلة القمر للماء.
فوران زهر الحسرة من التراب.
تساقط العنب الفتى من الحافظ.
نقل قطرة الندى على جسر الحلم.
قفزة الفرح عبر خندق الموت.
خروج الحدث من وراء الكلمة.

حرب الكوة مع رجاء النور.
حرب السلام مع أنامل الشمن.
حرب الوحشة مع الصوت.
حرب زقة الأجاص مع فراغ زنبيل.
حرب الرمان الضروس مع الاسنان.

حرب الموت مع ساق الكائن الأزلي.
حرب البغواء مع الفصاحة.
حرب الجبين مع برودة تربة الصلاة.
هجوم قاشان الجامع كله على المساجد.
هجوم الريح على معراج فقاعة الصابون.
هجوم جيش الفراشات على برنامج «مكافحة الآفات».
هجوم كتيبة يعاسب على خط الأنابيب العمالي.
هجوم حجة القلم على أحرف الطباعة.

هجوم الكلمة على فك الشاعر.
فتح قرن واحد بقصيدة واحدة.
فتح بستان على يد زرزور.
فتح شارع بسلامين.
فتح مدينة على يد أربعة خيالة من خشب.
فتح عيد بدميتين ومدفع.
قتل حبة بعد الظهر على السطح.
قتل قصة في شارع النوم.
قتل غصة ببارش أندفاع.
قتل ضوء القمر بأمر النيون.
قتل صفصافة بيد الدولة.
قتل الشاعر مجيد نبات الاقتوس.

كان كل شيء يرى على الأرض:
كان الظلام يسير في الشارع الاغريقي.
كانت البومة تنعب في الحديقة المعلقة.
كانت الريح في عمر خير تسوق حزمة من قش
التاريخ الى الشرق^(٥)
في عين بحيرة «نكين» الوادة كان زورق يحمل زهورا.
في «بنارس» في ركن كل شارع كان يشتعل مصباح الأبد.

رأيت ناسا.
رأيت مدنا.
رأيت صحاري وجبالا.
رأيت ماء، رأيت بآيسة.
نورا وظلاما رأيت.
رأيت نباتا في النور، نباتا في الظلمة.
رأيت حيوانات في النور، حيوانات في الظلمة.
رأيت البشرية في النور، البشرية في الظلمة.
أنا من أهل كاشان
كاشان ليست مدينتي

مديتي ضاعت.
وأنا في شغف واهتياج
بنيت بيتا في الطرف الآخر لليل.

في هذا البيت أنا قريب من الغفلة الرطبة للعشب.
أصغي بإمعان لأنفاس الحدائق.
لوقع الظلمة المتساقطة من الورقة.
لأشراقة مسعولة خلف الشجرة
لسعلة الماء في أصغر شق للحجر.
لقطر السنونو من سقف الربيع.
لصفاء فتح وغلغ غنافذة العزلة.
للووق الصافي لجلد العشق المتغير المبهم.
أصغي لتراكم لذة اقلاع القوادم.
لوقع التكشف المتصاعد للنفس.
لوقع الرجاء.

لوقع ديب الدم المشروع في العروق.
لوقع ضربات السحر هزم الحائم.
لخفقات القلب مساء الجمعة.
لجريان القرنفل في الفكر.
صهيل الحقيقة من بعيد.
أسمع نفس المادة.
وقع حذاء الايمان في شارع الاعجاب.
وقع المطر فوق أجفان العشق الندية.
في موسيقى البلوغ الكثيرة.
في اغاني مزرعة الرمان.
وقع زجاج الفرح المتكسر في الليل.
تمزق رقوق الحسن.
والتيارات في كؤوس الغربة.

أنا قريب من بدايات الأرض:
أقيس نبض الزهور.
عرفت مصير الماء الليل والعادة الخضراء للشجرة.
روحي تسري صوب الجهة الجديدة للأشياء.
روحي غرة.
أحيانا من الاعجاب تأخذها سعلة.
روحي عاطلة.
تحصي قطرات المطر والثقوب بين القرميد.
أحيانا تحيي الحقيقة داخلها مثل حجر في طريق.

لا أعرف صنوبرتين متعاديتين.
لا أعرف صفصافة تتبع للأرض ظلها.
والدردار يمنح الغراب غصنا دون مقابل.
حيثما تكون الورقة يتفتح جنوني.
سويقات الحشخاش أعطنتي النقاء في نهر الوجود.
أعرف ثقل السحر مثليا أعرف أجنحة الحشرة.
أرهف السمع لموسيقى النمو كما الأصيص.
في داخلي هيجان البلوغ مثل زنبيل مليء بالفاكهة.
أنا على مشارف الاعياء كحانة النبيذ.
مثل بيت مطل على البحر معنا في قوة الخلود النائية.
قبل أن يفكر بالشمس قبل أن يفكر بالتوحيد قبل أن
يفكر بالتكاثر.

ترضيني تفاحة.
شم سلال من البايونج.
ترضيني مرأة علاقة طاهرة
لا أضحك حينها الفلسفة تشق القمر نصفين.
أعرف حفيف ريش السيان.
التلون على بطن الدراج ، أثر الماعز الجبلي
أعرف جيدا أين ينمو الراوند.
أعرف متى تأتي الزرايزر ، متى يغني الحجل ، متى
يموت الباز.
ما القمر في نوم الصحراء.
ما الموت في سويق الرغبة.
ما مذاق العليق بأستان الحبيبة

الحياة عادة لذيدة.
الحياة لها جناحان بسعة الموت.
لها وثبة بحجم الحب.
الحياة شيء كان بإمكاننا أن ننساه أنا وأنت.
ونحن منحنين على سناد الأعراف.
الحياة انجذاب يد ممدودة للانطلاق.
الحياة تين أسود من أول قططة في فم الصيف اللاذع.
الحياة بحجم شجرة في عين حشرة.
الحياة تجربة خفافش معلق في الظلام.
الحياة احساس غربة يحمله طائر مهاجر.
الحياة صفر قطار يستدير في نوم جسر.
الحياة رؤية حديدية من نافذة طائرة مسدلة

خبر انطلاق صاروخ في الفضاء.
ملازمة عزلة القمر.
فكرة شم الزهور في كوكب آخر.

الحياة غسل صبحون.
الحياة هي العثور على «عشرة قروش» في قناة شارع.
الحياة هي مرآة الى النهاية
الحياة هي زهرة بقدرة الأبدية.
الحياة هي مضاعفة الأرض في نبضات قلبنا.
الحياة هندسة أنفاس بسيطة ورتيبة.

حينما أكون أو ساكون

السما في.
النافذة، الفكر، الهواء، الحب، الأرض لي
ما أهمية ذلك

إذا كان ينمو أحيانا
طحلب غربي؟

أنا لا أفهم

لماذا يقال : الحصان حيوان جواد والحمامة فاتنة.

لماذا لا أحد يضع في بيته النسر في قفص؟

ماذا ينقص الرسيم مقارنة بالخزامي؟

ينبغي غسل العيون، النظر بطريقة أخرى.

ينبغي غسل الكلمات.

عل الكلمة أن تكون الريح نفسها، على الكلمة أن

تكون المطر نفسه.

ينبغي غلق المظلات.

ينبغي السير تحت المطر.

ينبغي اخراج الفكر والذكريات تحت المطر.

ينبغي الخروج بكامل المدينة تحت المطر.

ينبغي رؤية الصديق تحت المطر.

ينبغي البحث عن العشق في المطر

ينبغي مغازلة الأنثى في المطر.

ينبغي اللعب في المطر.

ينبغي كتابة شيء ، التحدث وزرع زنايق الماء في المطر.

الحياة اخضلال دائم.

الحياة استحمام في ماء الحاضر.

لنخلع الملابس:

فالماء خطوة من هنا.

لنذق النور.

لنزن مساء قرية وحلم غزالة واحدة.

لنتأمل دفء عش لقلقي.

لا ندس على قانون العشب

لنرخ عقال الذوق في الكرم.

لنتغفر الأفواه بعد بزوغ القمر.

لا نقل الليل شيء سيء.

لا نقل لا شيء من نظرات الرياض في الليلة الوضيئة.

لنحضر السلال.

لنجن كل هذا الاحمرار كل هذا الاخضرار.

لنأكل الخبز والجبن صباحا.

لنحضر النباتات عند كل التواء للكلمة.

لنشر بين كل مقطعين حبة صمت.

ولنمتنع عن قراءة الكتاب الذي لا ريح فيه.

لا اخضلال فيه لقطرة الندى.

لا أبعاد فيه للخلايا.

لا نجبر الذبابة كي تقفز من على أنامل الطبيعة الأم.

ولا نطالب النمر أن يغادر بوابة الخليقة.

لنتذكر أن نقص دودة يعني ثمة نقصا في الحياة.

إن نقص العث هو الحاقق الأذى بقانون الشجر.

وإن انعدام الموت يجعل يدنا تبحث عن شيء ما بنرفزة.

حقا لو لا الضوء لتغير المنطق الحي للطيران.

لنتذكر أن الفراغ كان قبل المرجان في تصميم البحار.

لا نسأل ، أين نحن.

لنشم النفسج الطري حينما نكون في المشفى.

لا نسأل أين نافورة السعد.

لا نسأل ، لم الماء لب الحقيقة.

لا نسأل ، أي رياح هبت على آبائنا وكيف كانت لياليهم.

لا طائر مغرد وراءنا.

لا رياح تهب وراءنا

وراءنا شباك الصنوبر الأخضر موصد.

وراءنا كل الطواحين دثرها الغبار.

وراءنا تعب التاريخ.

وراءنا ذكرى موجة تقذف على الساحل صدفات

الصمت الباردة.

لنخرج الى ساحل البحر.

لنرم الشباب.

ونصطد من الماء الطراوة.

لنرفع ذرة رمل من الأرض.

لنحص بوزن الوجود.

لا علينا أن نسب القمر حين نعاني من الحمى.

(أحيانا أبصرت في الحمى كيف كان يتزل القمر

واليد كانت تقارب سقف الملكوت.

رأيت الحسنون يشدو أحسن.

والجرح الذي كان في الرجل أحيانا علمني قلب الأرض.

أحيانا تضاعف حجم الزهر على فراش المرض.

كبرت صوة النارجع ، شعاع القانوس.

لا نخف من الموت.

(الموت ليس نهاية الحماية.

الموت ليس انقلاب جندب على قفاه.

الموت يسري في ذهن الطلح الأبيض.

له عش في مرج الروح غير المشوب.

في عتات ليلة قروية يتحدث الموت عن الصبح.

الموت يدخل فينا مع عقود العنب.

الموت يشد أوتار الحنجرة الملتهية.

الموت ضابط صارم جذاب برأس مليء بالفراشات.

الموت أحيانا يقطف الرياح.

يشرب الفودكا.

أحيانا يجلس في الظل ويمدق فينا.

كلنا نعلم.

أن رثي اللذة مليتان بأوكسجين الموت).

لا نغلق الباب في وجه كلام التقدير الساخن

المسموع من خلف ستار الصوت.

لنرفع الحجاب:

لنسمح للمشاعر بالتففس.

لنسمح للثمر الناضج أن يبيت تحت الشجرة المفضلة

لنسمح للفراتز بالنمو في لهوها.

لنسمح لها أن تخلي الحذاء أن تخلق في أثر الفصول.

لنسمح للعزلة أن تغني

أن تكتب شيئا.

أن تخرج للطريق.

لنكن بسطاء.

لنكن بسطاء سواء أمام شباك مصرف أو تحت شجرة.

ليس من شأننا معرفة سر الورد.

ربما من شأننا

أن نسبح في سحرها

أن نصب خيمة خلف حجاب المعرفة.

أن نخسل الأيادي في فتنة ورقة ونجلس عند المائدة.

أن نولد عند الصبح وقت حلول الشمس.

أن نعلم الهيجان الطيران.

ربما من شأننا

أن نروي نافذة الزهر بالماء.

أن نمذ السماء بين مقطعي الو - جود.

أن نملأ الرتين بالخلود.

أن ننزل حمل المعرفة الى الأرض من جناحي سنوثة.

أن نسترد الاسم مرة أخرى من السحاب.

من شجر القيقب من الحشرات والصيف.

أن نسير على خطي المطر البلية صوب مرتفعات المحبة.

أن نشرع الأبواب للبشر ، النور، العشب والحشرات.

ربما من شأننا

أن نسير خلف صوت الحقيقة.

بين زنبق الماء والعصر (١).

كاشان - قرية جنار في صيف سنة ١٣٤٣هـ - المصادف ١٩٦٤م

الهوامش

١ - كاشان : هي إحدى أقدم المدن الإيرانية التي بقيت فيها ثمة آثار للعبادة من العصر الهليني. تعتبر كاشان اليوم عاصمة للمقاطعة الوسطى لإيران. وتقع على بعد (٢٠٥) كم جنوب مدينة (قم) و(٢٥٢) كم جنوب العاصمة طهران. وتعتبر كاشان أديم مركز شيعي في إيران وهي مشهورة كذلك بسجادها الفاخر.

٢ - سيلاك: موقع أثري على بعد ثلاثة كيلومترات جنوب غرب كاشان.

٣ - التار: جهاز موسيقي تقليدي إيراني ذو أوتار.

٤ - طنانه ما يا هو : يريد بها التارايوش المتصوفة أثناء رقصهم الطنسي.

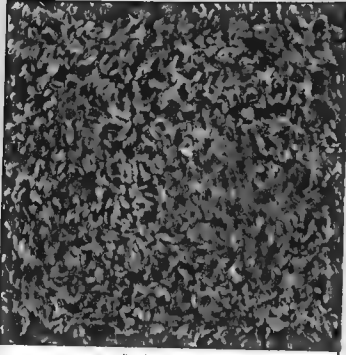
٥ - خيبر : مع جيلي كان يربط الهند القديمة بالمرتفعات الإيرانية من جهة الشرق.

٦ - ورد هذا البيت الشعري في الأصل كآلتي : «كـه ميان كل نیلوفر وقرن نقلا (نيانوفر) الى ما يقابلها في اللغة العربية (زنبق الماء) ، بينما لم ننقل كلمة (قرن) حرفيا بل أخذنا معناها الآخر الذي يبدو لنا أكثر مفا

وشاعرية ونعني : العصر التي يمكن الاستعانة عنها بالزمن أيضا. وردت كلمة ترويتي والنور والمقصود بها هي التربة التي يتركب عليها الشيعة أثناء الصلاة تيمنا بطينة كربلاء التي سفك عليها دم الحسين بن علي

••• يرى البعض في «لا أضحك حينما الفلسفة تشق القمر نصفين» تلميحاً الى المعراج النبوي

قصائد من ماليزيا نماذج من الشاعر ستار عمر مهاري



لوحة للفنان حسن الصمغ الحاربي

نقلها الى العربية
أحمد فرحات *

ستار عمر مهاري شاعر ماليزي مرموق يعرف كيف يحمي التناقض في
القصيدة ويمحضه قوة الأمداء التي تشع بالشعر، وبما ينوب عنه من لمسات
كمال مباشرة يمكن لها أن ترسم في الذاكرة أو الوعي البشري العميق.

سلطة الأخضر

هناك صحراء في
الصحراء
نذهب إليها
لكنها تتحول الى
ماء
هناك ماء في الماء
نذهب إليه
لكنه يتحول الى
صحراء
هكذا البحر والصحراء
يتحدى كل منهما

معه عزلة الشعر تنتج ثقل الحركة وشبوتها المضيء كما
تنتج أيضا مجانسة ما لا يجانس في الطبيعة وبين أشيائها
وكائناتها كإفاعة. يرى الشاعر مهاري أن الشعر أو الثقافة
الشعرية هي وحدها الكفيلة بتوحيد ثقافات العالم، وذلك على
قاعدة التعدد الإبداعي والحساسية الإنسانية المتسوفة الامتداد
والشمول فالقصيدة من وجهة نظره هي وحدها الحاملة لطاقة
السر الموحد بين البشر، ولتلك العبقرية الخفية المنفية لكل ثقافة
مما فيها من تزوير وانحرافات وأجنة مشوهة

وإذا كانت المعرفة في عالمنا اليوم تتضاعف على نحو رهيب
التعقيد والتشابك فإن الشعر وحده هو الكفيل بالتعبير عن هذه
المصاعقة واستخلاص ما يريح الروح الإنسانية خلالها.

وهنا نماذج من شعره

* كاتب وشاعر من لبنان.

انفساحه الجريء

في الآخر

أي فينا

نحن أهل المغامرة

الثابتة بتحركها

الشعراء الذين هم

حالة واحدة

من صحراء وبحر

لا يقهرها إلا جوهر

واحد

هو الأخضر من بعيد

الأخضر سلطة نفسه

وسلطة الجميع الخرافية

المحاج

قضى وقتا طويلا

في نفسه

ثم قرر أن يهجرها

نهائيا

وكان هجر

وتجوال طويل في مرتفعات

داخلية أخرى

حتى ظهور الصاعقة

الصاعقة التي فجرت كل شيء

بها في ذلك نفسه

التي كانت تهشم أصلا

في الواحة الداخلية الكبرى

نجوم النمل

النمل حركة أعياق بارزة

تسير بأشياءها الرقاق

لتراقب كل من حوالها

وفوقها بجرأة زرقاء

حتى التجوم

يرأها النمل

فيتبسم لها

حيث تنزل إليه

مباشرة قائلة:

اصعد إلى أمكتي

يا حشد النمل

فأنا أحب أخذ

أمكتك أيضا

ومارسة دورك العظيم

يبتهج النمل

ثم يرتفع إلى السماء

ليحل محل التجوم

ثم ينظر ثانية إلى حشد

النمل من تحته

يتفاوض الطرفان

بنجاح

لكن الانسان سرعان

ما يدوس أرض النجوم

وسمائها أيضا

معادلات

فيما أخرج من عمتي

اليومية

تطل موسيقاك الضوئية

لتكشف عمتها

فتمازج عميقا

حتى يموت الضوء في

العتمة

وعمرت العتمة

في الضوء

هذه هي قصيدة

دورة النهار والليل

يا حبيبي

والشاعر إزاءها

لا خيار له

إلا قبول هذا التمازج

وضع المصائد الكبرى

التي تكمن له

الشاعر ضحية

ضحية ملطخة بالكبرياء

وادعاء الكشف والحرق

الشاعر بيت

يتبسم لدماره العنيد

ولكل من يقف

قبالة

يتبسم بقسوة

وتحديق ساخر

كالموت

المرأة

المرأة شجرة عالية

تقطف الثمار عنها

ونستظل بفيئها الحميم

ونتمسك بأغصانها

ساعة تحتأخنا العاصفة

.....

.....

المرأة صورة نادرة

لما نود عليه أن نكون

تمنحنا شكنا الجديد

وعيوننا الجديدة

وقاماتنا المغايرة

الثابتة في الأرض

.....

.....

المرأة رجل نفسها

فلا تقتلوا

أو تعذبوا

أن انتقامها

سحب وناري

ولا يعرف التسامح

انتقامها روح متسامك

يظل يقتل ويقتل

ويقتل ويقتل

حتى آخر

الجذور المقطعة

طيور الشعر

القصاصد طيور نستجمعها

من فضاء خفي

كل طائر ينافس الآخر

باللون

والحركة

والسر

يحدث أحيانا ان تغتال

قصيدة نظيرتها

تخفي أثرها في الفضاء

الخفي

لكن سرعان ما تعود

القصيدة القتيلة

الى الظهور من جديد

وعلى شكل طائر

يرثي لحال الطائر

الهرم

الذي كان قتله

ينظر إليه باستعلاء ساخط

يدفعه مباشرة

سقوط في الهاوية

أوحدة

أوامر قاطعة

نبي لا أملك

لدرة على إعادة

تشكيلك ثم تطيعك

من جديد

ولا التنبؤ بمجراتك

الهاذية

أمرك أيها الجسد

يا جسدي... بأن تموت

مت هكذا بلا ضجة

بلا ثورة دفاعات

بلا تشبث بالرمق

الأخير

مت هكذا

وأنت فارغ، مهزوم

أصفر، معوق ومحمل

بخسائر الحياة كلها

أنا أريد لك هذا

المصير

أريده من كل قلبي

وعقلي ووكدي المحمل

بصنوف الاقاربات كلها

مت أيها الجسد

مت

بخطفة واحدة

بضربة لازبة

عقابا لك عما فعلت

وتمت به

وتجبرت

مت،

لأنك أيضا

ما توسلت يوما

المجرى الذي أمرتك

أن تتوسله

مت

هكذا بكل جسدي

يا جسدي

الطاغية

كل هذا التراب

في ذاكرته

لا ينتج غير بلاهة

لا ينصرف عنها الذباب

ولا يجتاحها غير الدود

المبعثر

بلا همة مشهودة

نعم

قبل العقل وبعده

قبل القلب وفي أثناء

القلب

لا يظهرها شيء

ولا تعرف السكون

لا تعرف

حتى نعمة التردد

أو التأمل أو التروي

انها بلاهة

من طراز رفيع

درجات غليانها

أغزر وأقوى

من كل ما يتراكم

أمامها

حزن الحمار

لم يلدغني حزن

في الصميم قط

كما حزن الحمار

عيناه مغلوبتان

يرميك بهما

حتى التهام

ذاكرتك المفتوحة

الحمار محاولات

من الحزن مستديمة

ولا تمل إرهابها المتناقل
وأنا بعنف بطيء جدا
يقتاتني تضامني معه
هكذا من غير
ما هدف
الحيار قارة حزن
لا يقوى على مدها
بسلطة الفرع أحد

أيها الموت

رويدك أيها الموت
سيخضر صوقي
ويجاصرك حتى
الثمالة
لن تفعل شيئا
سوى ممارسة دورك
أما أنا في دوري أيضا
وهو أن أملك
وأطوح بك حتى
الموت أيضا
أيها الموت
حياتي غير مقصرة
عن إدراكك

هذا الراقص

بعد سلاطات من الرقص
بعيدة
سيظل هذا الراقص
هو الأول في شجرة
الأجساد الآدمية
حاملا نبع الاشارات
ورشد الحنان
المعلن بعنف
سيظل يرقص بحرية
حتى أمام ذابحيه

ومهشمعي أطرافه
المقدسة
سيظل يرقص
ويرقص ويرقص
حتى ذوبان السلاطات
المقبلة في رقصه
ومراسيل ظنونه
الفوارة

مناشدة

لا تريحيني الآن
يا امرأة تريثي
حتى يصير حبنا
قصة كبرى
يتداو لها العشاق
الناريون
لا تريحيني
حتى ينتبه الشعراء
لحبنا العظيم
إذ لا قيمة لحبنا البتة
من دون نظر
الشعراء إليه
والاعتداد بناره
المستبدلة

قصائد



منسوجة حرولية، وجيه نضلة، لبنان

جورج تراكل
ترجمة: بول شاوول*

في عطور القرنفل تبكي ريع المساء
الليل الأزرق طلع عذبا على جباهنا
بصمت تتلامس أيدينا المتحللة
أيها الخطيئة العذبة!
وجهنا صار شاحبا لألوان خمر
ذابت في عمق المستنقع الأخضر.
مجمدين نحدق في نجومنا.
أيها الألم! منبئة تسير في الحديقة
الظلال في عناقات متوحشة
وفي سورة عنيفة تسقط الشجرة
والديوان عليها.
إيقاعات عذبة عندما نعب
في أمواج من بلور الليل الصامت
وملاك وردي يخرج من قبور العشاق

الى خذ

غالبا ما أسمع وقع
خطاك في الشارع،
في الحديقة السمراء
أزرق ظلك

صدرت ترجمة فرنسية جديدة لمجموعة من دواوين
الشاعر الألماني جورج تراكل (١٨٨٧ - ١٩١٤): «غسق
وغروب» و«سياسيان حالماء عن «دار غاليما» في باريس
(١٩٩٧).

وهنا ترجمة بعض القصائد:

ملائكة النار

قائمة أغنية مطر الربيع في الليل
تحت الغيوم ارتعاشات زهر الخوخ الوردية
خداع القلب، غناء الليل وجنونه
ملائكة النار تخرج من عيون الموتى.

هذيان

الثلج الأسود الذي يسيل من السقوف
أصبح حمراء تنغرز في جبهتك
في الغرفة العارية تنزل حبيبات الثلج زرقاء
هي مرايا المحبين القاترة
بنفجر الرأس شظايا ثقيلة ويتأمل
الظلال في مرآة حبيبات الثلج الزرق،
بتسامة باردة لعاهرة ميتة

* ناقد وشاعر من لبنان

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ - نهض

تحت الفسقى
كنت جالسا صامتا أمام كأس النبيذ
قطرة دم

كانت تسقط من صدغك.

في الكأس الفنية
ساعة من الحزن اللامحدود

تهب من النجوم
رياح ثلجية في الأوراق.

كل ميت، والليل
يعانيها الانسان الشاحب

فمك القرمزي

يسكن في، جرحا.

كأنني أت من قمم

السرو والخضر وأساطير

مسقط الرأس

منذ أزمان منسية

من نحن؟ الشكوى الزرقاء

لينبوع مزيد في الغابة،

حيث البفسجات

تطليح سريّة، في الربيع،

قرية هادئة في الصيف

تقيم يوما في طفولة

جيشنا

محتضرا الآن على الهضبة

من السماء أحفادا بيضا

نحلم فضائح

دمن المظلم

ظلالا في مدينة الحجارة.

مساء شتاء

عندما يتساقط الثلج على النافذة

ويقرع طويلا جرس المساء

لكثيرين الطاولة مدودة

والمنزل وفير المؤونة.

الى واحد مضى في رحله

يصل الى الأبواب من دروب مظلمة

شجرة النعمة تزهو، ذهباً،

غذاها عصير الأرض الطازج.

يدخل المسافر في صمت

وقد جمد الألم العتبة

عندها يضيء في وضوح صاف

الحبز والنبيذ على الطاولة

حطام

مساء، عندما تقرع الأجراس الهدوء

أتابع طيران الطيور الرائع

التي، في أسراب طويلة تشبه

مواكب النساك الوردية.

تتلاشى في البعيد على أضواء الخريف

سالكا الحديقة الممتلئة بالشفق

أحلم بمصائرهم الأكثر وضوحا.

وأحس بالكاد أبرة الأزمنة تتقدم

وهكذا أتابع أبعد من الغيوم،

أسفارها

وعندما يرجعني هبوب الحطام

الشعور يتأوه في الأغصان العارية

ويترنح الكرم في السياج الصدئي.

وبينا، وكدوائر مائتة لأطفال شاحين

حول الماثبات القائمة التي تنفتت

مرتعشة في ريح الكواكب الزرقاء وهي تنحني.

أشكالنا أمامنا

مساء إذ نمشي في دروب مظلمة

تظهر أشكالنا شاحبة أمامنا.

وعطشى،

نشرب مياه المستنقع البيضاء

عذوبة طفولتنا الحزينة

موتى، نستريح تحت أشجار البيلسان

متابعين بالعيون النوارس الرمادية

غيوم ربيعية تصعد على المدينة المظلمة

التي تصمت أوقات الرهبان الأنبل

عندما ضممت يديك الصغيرتين

بعذوبة فتحت عينيك المتسعيتين

وكان ذلك طويلا

ولكن عندما يجرب النفس إيقاع قاتم

بيضاء تظهرين في حقل الصديق الخريفي

قصائد مختارة



تأليف : جويس منصور
ترجمة وتقديم : بشير السباعي *

ولدت جويس منصور في إنجلترا في عام ١٩٢٨ وجيء بها طفلة الى مصر، حيث كانت عائلتها تحيا منذ وقت بعيد.
قبل وداعها العقد الثاني من عمرها، كانت متميزة في الرياضة، وفي وقت من الأوقات، كانت بطلة مصر في سباق المئة متر والقفز العالي.
بدأت تكتب الشعر غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقد ترددت في تلك الفترة على الصالون الأدبي للشاعرة ماري كافاديا بجيزة الزمالك بالقاهرة، حيث تعرفت على الشاعرة السورية الكبرى جورج حنين (١٩١٤-١٩٧٣) الذي رصد ثراء وتفرد تجربتها الشعرية منذ أن قرأ قصائدها المبكرة.

ماتت الشاعرة السورية الفرانكوفونية المصرية البارزة في باريس في عام ١٩٨٦ بعد صراع حزين مع السرطان.
المنون زهرة ربيع تمام
عند قديمي نسيده عذراء وقت الهياج
والعفونات الناعمة الألف
الداكنة كابلط، الدامية كقلب
تمام هي أيضا في أجساد النساء العاريات

يشير جان جاك لوتي، المؤرخ الفرنسي للحركة السورية
مصر: إلى أن علوم السحر والتنجيم والتصوف اليهودي تبدو
كوفية لدى الشاعرة، وهو يرى أن غنى الشاعرة الاستغراقي،
بأن يجمع الدم والحرق والدنوع مع تينة الحب والموت، لا
لأنه إلا أن يتر دمهشة القاريء، وقد اجتمع هذا العنف مع
خبرة سوداء في قضاة كتابة أو تومانية بامتياز.

شاعر ومترجم من مصر.

أسعد كاتك مطر. يناير ١٩٩٨. تونس

الرافدات في الحقول، أو الباحثات في الشوارع
عن ثمرة الحب المرة المذهبة.

للمجاعة الكبرى
القادمة.

أريد أن أرحل بلا حقائب إلى السماء
بمخفني اشمزازي فلساني طاهر.
أريد أن أرحل بعيدا عن النساء ذوات الأيدي السمينة.
اللاتي يداعبن ثديي العارين
واللاتي يقذفن بولهن
في حساني.
أريد أن أرحل بلا صمخب في الليل
أريد أن أقضي الشتاء في ضباب النسيان
معمرة فارا
ملطومة بالريح
ساعية إلى تصديق أكاذيب عاشقي.

فراشك جبن
عليه تممخض امرأتك.
خبز ومخاطيات
رحم وصرخات
عيون تبكي.
ملصقة على الجدار، مسمرة على الفراش
وأنت بالأرض، مكتسيا الأسود - مجمد الدم
أيها اليهودي الميت قتिला.

الرضيع ينام في مهده الأسود
أسنانه القدرة تبين بين شفتيه المشدوقتين
وأنت تهددينه.
الغرفة هادئة بالرغم من الكلب الذي يموت
النوافذ محكمة الاغلاق لإحكام حبس الليل
وأنت تنتظرين.

الرضيع يستيقظ من أحلامه المعذبة
الموت ينتظره، مرضعة رقيقة
وأنت تبتهجين، أيها الأم الصغيرة.

في غرفتك المفروشة بالامعاء المزهرة

القدمان الجامدتان غير المدركتين
للبصائد العجوز المتكبيء على زورقه
تسحقان بيوساتها المصفرة
الأسماك النائمة على الطحالب المهدهدة
العجوز يدخن يد طفل
عيناه الزرقاوان المحتقتان بالدم وبالأحلام
تبثان في البعيد عن الوجه المضيء
للطفل الذي لا يعرف السباحة.

أقدام عارية تماما
وجه ملطخ بالدم
دمك سيمس التجلط
الذي لزنجي
من شعرك يتنل
القط الصغير المعلق
واقفا على بركاني
أنت حقيقيتي.

سأتبع دائما نعشك
يا روحي، يا روحي
سيكون دائما أمام عيني
يا روحي، يا روحي
لن أكف عن السير في حركة إيقاعية

خلف جسدك فاقد الحياة
يا روحي، يا حيي.

امرأة مستسلمة في الصقيع الكثيب
لسن يأسها
تفكر وهي تمحك في الحملان المصلوبة
في ملذات المطبخ
وفي السنوات الوسخة الطويلة

أ. نظر زيارة الرخويات المحزونة.

ب. بكن كالعادة في صمت

الجنيكة التي لا تنتهي لأيد غير واضية.

أما أنا، فأقرأ على وجهك المعبر

متفرقات مدينة مباد

ونترقب في صبر دون تعجل

الوصول المهيب للرخويات ولأصدقائها

الديدان.

لا تستخدموا قطع

روح الحنزير الشاحبة

لكي تمذبوا الرجال الشائخين

الذين لهم طعم السمكة.

خاصة خلال الأسبوع.

لا تنزعوا البصقات

من أفواه الأطفال

الذين يبيعون مؤخرتهم

للحمير.

لا تجمعوا الأنداء الطرية

لقردة بلا حياء

فقد يأخذونكم

دون عذر ولا اشتياق

على أنكم امرأة.

عين الطاهية الحلوة

تستوي في حساء خثر.

ساقا الطاهية المتلوثتان

المعلقتان كتعويذة

نقان على الجدار المغطى بنبات وردان

لي ايقاع صرخاتنا المتخففة

أنت تفصل الشيطان عن عينيه

يني الكلب الوفي.

سعدوا معي السلام الهابطة

هزات مفتوحات الأفخاذ تضحك على كل درجة

عارضات أسماكهن مبدلات الأوضاع

ملاحظات لنا بضحكاتهن

بالرغم من حياتنا.

تعالوا معي الى بيت الميتة

الراقدة على فراشها، شبه متعفة

تسمع الأطفال المتهمين في أعابهم البريئة وتراقب

العجائز الذين يحسبون غائظهم.

الشموع تسود الغرفة المهممة

حاجبة الميتة عن أعين العابرين

الميتة التي تراقب الأثاث والأحياء

منذ عشرة أو خمسة عشر يوما

وربما منذ زمن سحيق.

قدم بلا حذاء

أسيفة وبلا عمل

قدم خشنة لزنجية غير متوقفة

حلقة الليلة الأخيرة

الزنجية تغني في الشوارع الغافلة

أغنية مسامير الرجل والتكلكلات الحمراء

أغنية الأقدام الأسيفة والتي بلا عمل

جالسا على رصيف رملي

يداه بمحمدتان بالبول الراكد في الشمس

الرجل الذي يرتدي أسهالا يمص مكشرا

عين زنجي بلهاء.

القمر يشب من السماء عاويا

الكهنة يبشرون الأرض

لكن الرجل الذي يرتدي أسهالا يواصل مص

عين الزنجي

البلهاء.

أرقص معي، أيها الفيولونسيل الصغير

على العشب البنفسجي السحري

للإلي البدر.

أرقص معي، أيتها النوتة الموسيقية الصغيرة

بين البيض المسلوق، والكمنجات، والحقن الشرجية.
أرقصي معي، أيتها الساحرة الصغيرة
لأن الأحجار تدور عموماً
حول طاسات الحساء
حيث تفرق موسيقى الفوانيس.

يقدمين مقيدتين
وبقلب مشوش
انتظر جنينه
حتى أموت مشدودة إلى الساء
كنجمة
سعيدة.

زرعت يد طفل
مصفرة من المرض، غاصة بالديدان
في بستان ذي الأشجار المزهرة.
أحكمت غرسها في التربة المخمة
أحسنرت ريبها وتطهيرها وتسميتها
عارفة أن عذراء ستنمو في هذا المكان
عذراء مشرقة بالنور وبالحياة
عقيدة جديدة في أماكن قديمة.

سددت أنف ميت
فانتفضت روحه، انتفضت
أرادت التخلص من جسد ماضيها
التمست رحمتي لأن موعداً مر
وتعب هو من انتظارها

عين حارسة داري الكابية
تتلئ من ثريا برونزية
تتلئ حالمة معلقة بالأهداب
عين حارسة داري المكرمة بالحرمر
تتأرجح برق، برق، برق

طوال الليل على بعد أصبعين من أنفي
مشبته بإي، مغشياً عليها دون أن يطرف لها رمش

أبدًا
العين الرطبة ذات الابتسامات المشجعة
التي تخضب رجلي القاحل
ببولها.

عندي ما يكفي من الفئران
الأكلة النهمة للأجنة وللمولاس
عندي ما يكفي من الصحنون
عندي ما يكفي من الأسماك ذات الشوكات الخبيثة
التي ترقص في حلقومي
عندي ما يكفي من التعساء
عندي ما يكفي من اللعنات
التي أصبها على رأسهم
غير مستنية حتى الصلح
عندي ما يكفي من الجرائم
عندي ما يكفي من قفري
الذي ينتظرن في ظل الغد.
عندي ما يكفي من كل شيء
واشمئزاي ميت من الضعجر.

الهاتف يرن
..... ويرد

صوته الأبحش، صوت المغني
يرعش ضجري
وترتجف البيضة المسلوقة التي هي
قليبي.

رؤيا تتسكع في العيادة الزرقاء
رؤيا هاربة لدماغ مخدر
رؤيا صغيرة ذات ذيول ملتوية
تبحث بلا طائل عن فأرة كريمة
لتأخذ مكان الجسد النائم
لرجل المثقوب الجمجمة الذي فقد أفكاره
عبر الثقب الأسود والمستدير لدماغه الهائج.

التشنجات التي ترج جسدك البدين

تداني بالرحم مني في عالمي، عالم طريجة الفراش.
وتنت هناك مكتوب عليك أن تكابد، ظمآن،
عينك تعذباني بين ثيابي، ثياب العاجز،
وشهوتك ترتجف من الانفعال
عزيتي التي يسحبها الجواد تلقيك مهملًا في ركنها
مذكرة إياك بساقي المصفرتين، اللتين بلا عظام.
تناديك ثيابي من الدولاب الموارب،
عطورها المسكرة لا تحكي عذابي.
كل ليلة أحبس نفسي في نعاسي المريض،
حتى لا أسمع شخيرك الفاحش،
بينما أنت تهدي نفسك. تشيع نفسك، تستمع
باغتصاب ما.

قضت الشتاء متكرة
وسط الدبية.
وأنا أغزل دون صوف ودون ابر
ملابس اللاواقع الداخلية
انتظارا للمسيا المخلص.

المد يصعد تحت بدر العميان.
وحده مع المحارات والماء الأخضر - الأزرق لأول النهار
وحيدا على الشاطئ، يغرق فراشي ببطء.
المد يصعد في الساء المترنحة من الحب
بلا نواجذ في الأحراج، أترقب موتي، صامته
والمد يصعد في حلقي حيث تموت فراشة.

فتح فمه الذي بلا شفتين
لكي يمرك لسانا ضامرا.
حجب عضوه المعطر
بيد زرقاء من الموت ومن الخجل
ثم بخطوة ثابتة ومجلجلة
اجتاز رأسي في نحيب.

أطلب خبزا
خبزا قوامه الشفقة
أطلب خرا.
لم أعد أشتهي ألمي
خلصني من لحظة بلا حركة
تنيع على عنقي
تتلكا بين فخذي

أحييكم . يا خراف الصحراء الهزيلة
في صوفكم تختفي أزهار الطفولة الناضجة
أحييكم . أيها الحمار الأبيض ذو القدمين المقيدتين
في قلبك يتردد صدى الحب.
أرسم المحميم على تربة رأسي حيث تسقط عينا الميتان
وأحييكم، يا اله روحي
لأن الصحراء تشجب
والقمر يأفل
حاملًا على ظهره
الفجر .

وتذوب .
امنحني لذة الشهد والبرونز
وربما أصلي
غدا.

سرت العصفور الأصفر
الذي يحمي في عضو الشيطان
سوف يعلمني كيف أغوي
الرجال والأيايل والطيور ذات الأجنحة المزودة،
سوف يتربع عطشي، ثيابي، أوهامي،
وينام،

بينما أنا، ونعاسي قصير على الأسطح
أتمتم، أو ميء، أمارس الحب بعنف
مع القطط.

يضة على السطح
حكنت لنهدي الليل الطرين التنتين
غرامياتها.
عين بقرة في جحر

وزنوا الرجل الأشيب كالجير
وزنوا قدمي دون أصابعها
وزنوا الثمار الناضجة لأحشائك
على ميزان الكنائس غير الدقيق
ووجدوا أن ثقل روحي
يساوي ثقل طائر بطريق
دون أجنحته.

بأيدٍ ممدودة في الهواء نلتمس
بأيدٍ ممدوة في الهواء ننظر
رحمتك.
ماء خطايانا الفائر
يتمتم حول معابدك المرتجة
ويغرق صلواتنا التي تسقط في أفواهنا
متسلسلة

بأيدٍ مفتوحة نسأل
بأيدٍ مفتوحة نلعن
والليل الذي بلا حراك يكف عن التنفس
لكي يسمع صدى رد
لم يتم صوغه بعد.

المطر الذي يطل مرة في العام
يغسل بدموعه المواسية

قلوب الموتى الذين يحرسون تحت الرمال المتأرجحة
الضباب والنجوم والأحياء الذين بلا مأوى،
يدفنون رفاتهم بأكفانهم المختزلة
ويناضلون بشراسة ضد الديدان وآبائهم.
المطر الذي يطفئ صدفة مرة في العام
على الصحراء الكثيرة

يفتح الأزهار على وجهها السوداء،
الأزهار عديمة اللون التي تموت بسرعة
لأن الشمس معجبة بالصحراء صديقتها
وتريدها جرداء نهمة وعارية
كل ليلة.

رमित عيني إلى البحر

انتزعت أحلامي من يدي
مزقت سرتي المائلة إلى الزرقة
وفي طحالب شعري المتسوج الخضراء
أغرقت الجنتين.

الفحم يخرج من أفواه حديدية
النساء يغنين ورؤوسهن في الهواء
ينظرن بعيدا إلى سماء الجحيم الزرقاء
بين المداخل السوداء لمدينة بلا صلاة.
يضغطن بين أفخاذهن على إبر الحياة البطيئة
بيننا رجلهن، وأفواههن ملتصقة بسلطان التعاسة
المتصّب
ينفجرن.

وجهي يتألق في المرأة الفاترة
دموعي تتفتح وتتأرجح
الصمت الذي يتضرع في غرفتي المشمولة بالحنان
يموت وعضوك يندلع.
فرح خوفي المخبوء في يدي
بعيد سلامي الفوار الصباحي
ضحكتك تزهري في ظل فراشي
والماء يصعد في آبار الليل المرصعة بالنجوم.

لم أعد أريد وجهك، وجه الحكيم
الذي يتسم في عبر غلالات الطفولة الفارغة.
لم أعد أريد أيدي الموت القاسية
التي تجري من قدمي إلى ضبايات الفضاء
لم أعد أريد العيون الرخوة التي تضميني
والأواني التي تبصق مني الأشباح البارد
في أذني.

لم أعد أريد سباح أصوات الأكاذيب الهامسة
لم أعد أريد التجديف كل ليالي البدر.
خذني رهينة. شمعة، شرابا،
لم أعد أريد تزيف حقيقتك
ليكن لك ما شئت.

باتجاه الفجر



شعر: كلارا خانييس *

ترجمة: محمد بنيس **

في الكل
حمة محرقة تغمر النبضات

لا خنازير برية على حجري
لا شيء غير الضياء في حالتيه
ضياء الشفق والغسق

الذي يغذي المياه الحية
وأصوات عرائس البحر
اللذيذة، عند اتقاد الفكر

وهو في خضوع
مطر من أزهار الكرز
يضع في الهواء

هذا الضباب المضيء
حيث تنهيا

العيون التي ترغب فيها.
وهيئة الصوت
تنحني وتنسحب

فيما نحن
جامدين ندخل في الضوء

أهيا الهديان المحب
عند دوران الكواكب!
شعلة تغوي

الدخان الذي يرقص الأحلام،
قلبي ساهر، رغم أني أنام

بدمها تعطي النجمة
شكلا لشقائق النعمان
التي تلخص أشعة الشمس

من أجل الادخار
حتى آخر آهة
عندما يأتي الغسق.

لو كانت بشرى وليدة البهاء
لأهديتها ببالغ الزينة
من أجل دعوتك

لأعراس على سرير معطر
تحمله الطيور

في طيرانها بين السحاب
حتى يذيب لجين القمر

ورود دمشق
التي تغذي الوميض في الظلمة
تعمس الحالات
ومن نار تلجها
بجميني الليل.
ماكر هو القمر
بين أشجار الزيتون يعري الصمت
ويبوح باسم
المحبوب في الأغصان

ضجة أرجوانية
عن نفسها تعلن عند حدود الهواء
بالرياح ذراعاي تمثلان
وا، يدي تسرع ذراعات نفس
م، ولو في الصحارى، يخضر من جديد
الجرة جريحة،
عها يغطيني.

* أغنية إسبانية معاصرة
* شاعر وأستاذ جامعي من المغرب.

د الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ - نهض

الذي عنه يعلن الاتقاد
وبالتسيان نطل مأخوذين.

وفي الرؤية وحدها
التي تخترقنا
منطوين نحن
من أجل جوار الطائر.
كما ينزل ماء عن طريق الفم
وفي العمق
يكون بحيرة وديعة
على الضفة التي تنام عليها
النحاعات الوردية
والأيائل الواثبة

تتشرب النعم
والموسيقى تلتطف
وترها الثري
بين أشجار الغبراء.
بالجهال يكسو
الدورات الشرهة.
أثناء البرد
يسكر تحت التراب
ذبذباته
عند يقظة الربيع
أجفانه في العشب تنفتح
وهي غملاً الحقول

الأفق يتجلى
وفي شكل غذاء يعود لي
تحت قبتي أتلقيه
- اتحاد شهباني -
لللكائن اللاعجسد -
والتحول صرحا
للحاسة الثابتة
غناها اللاعحدود
في الايقاع يزهر.
لنذهب إلى كهف الأسود
حيث الكلمة النائمة
تنتظر قرباننا لتستقيم
في معناها الممتليء
وتمتحننا هدية الحب الخالص
متمزجين في الفكرة
يعطي شكله للواحد.

من لسانه تنفذ
شرارة في فمي
عندما الشفتان
تتوحدان كالتويجات
ووجهانا، أخوا العشب،
يفترقان تحت رحمة السماء.
وتحت الأجفان
ينبتق نبع هاديء

حيث يقيم الحبيب
بالإشارات يمتليء الفضاء
الذي يدجن الصرخة متفزجا يتلألأ،
ينحت بيد من البللور
وجوه كل شيء
حتى يبلغ عريه
وكل شيء أيضا، في تيهانه،
يجذب ويسحر:
نهاية الهواء
حيث الزمن يستسلم للمجال.
كل شيء هو ضوء على بحيرة وجهه،
مرأة الصمت الثقيل لللكائن.
أصب نشيدا سعيدا
لأنني تأملت
الشفافية المطلقة
السابقة على الولادة.

العقد في عنقي
- يد من ضوء -
على الحيري الوديع
يشده بعقده
على كومة القمح
يحني الرأس.
لكل ثقل نهايته في الانسجام.

سكران بالهواء
الذي يغذي
ويحفظ الطيران نحو العدم.

وكل من يتيهون
في تكوكبهم في مسارهم
يوجدون معلقين
صما عند انبثاق النجوم
التي تتبع الموكب
دون حراك
في مرآة الليل السوداء.

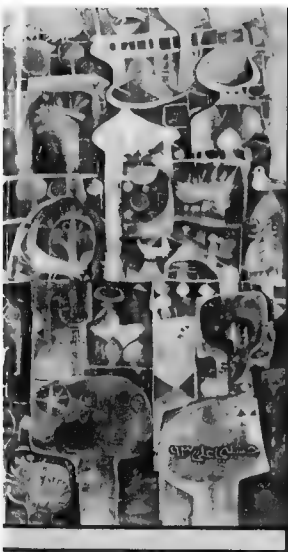
طمأنينة لذيدة، عدم خصيب
يقودني نحو الأذرع المشعة
حيث الكائن تنفس في الكل.
من سيقول طرق أو معابر
غايات ، أحاديث وأصول؟
وحدها القبلة في فمه
علم مذاق رفيع.
لو يجيء البحر
لقلت له
أن يعود بظلماته من حيث أتى.
جسدي خاشع
لأجل الخير الذي يملكني
سري خالص لنهر
عند تقاطع الحب.

أيها العجيب، حديقة بين الشعل
على الأحذور اللامع
حيث تستريح الزرافة
ضجيج النبضات
يتحول إلى أناشيد
فيما الشمس تسطع
في اكتمال الليل،
والوردة ذات الأوراق الالف
تتوج القلب.

سمع الأفق.
أسلم نفسي لبلور الجهل
تفصل الساعة الراحنة
عن نشاطها حتى النهاية الخفيفة،
يضاعف اللامتشكل الغبطة
نهران يتوحدان
في سرير واحد
وينمحي أصلهما.

وتسيل الحكمة
فيما تستنفذ العناق
ونحن منشكبان
والى البهاء الالهي
نسلم بشرتنا.
يجر صدرى
ورودا وحليبا في سخاء متحمس
منهرقا على التراب،
يضاعف الحب
هباته على شفتي
ويولد نبوات
عند فجر المحبوب

قبلات من فمه
السنة اللهب
حتى الدواخل
حتى الأقاصي
في الدائرة
المتينة هو العالم
ومركزه يخصبني
انقصي بدخيلتي
مركزي يزهر
شع يمتد
أرض
جناح الطائر
لسلة النار
شيء يتعدل
لد الماس



قلع هرمة

عالية شعيب *

- ١ -

غيا بك

يشعل في حضور المجزرة

كل الذهب الأسود وسخ لا يعنيني

ورق مثقوب العينين

ووجع الشهداء في آخر ظهري كل ليلة

عواء الأنين ينسج خرافة الكلام

كل ليلة

وجهك والشهداء وذهول الجدار وأنا

* شاعرة واستاذة جامعية من الكويت

- ٢ -

غيا بك

ينشرني كالقلع الهرمة

على ذراعي بحر صار يرفضني

غيا بك

يشعل أبواب وطني الزائفة

يتركه عاريا إلا من هيكل فضاء صدىء

كم أنا ناقصة باهتة شاحبة

دمي ماء شمسي حجر

ذاكرتي محتومة بنحاس حضورك

يدق بكعبيه هامة وجودي

يهز نخيل عطائي

فأرسب في كل امتحاناتي

ويقرر النرجس عنه أعداؤه
والفضول ترقبه والوعي ترصده
والخبث وشايته

- ٤ -

مرشوشة بحس راعش
انحاز للانطفاء
دونك يهجرتي وهج الأحلام
يعبرني اليوم كالرماد المسكون
بتكرار ذاته لونه غضبه وعوده
لا أشم دمي لا يكلمني عقلي
فقط مهزومة
أجرتي وأحلمي أسقط وأسقط
مرثية للناس
ووممية في مرآة يقظتي

- ٥ -

حضورك يزنر قوافل وجودي
كيف أتجدد
كيف أزرع هواء الياسمين في سقف الروح
كيف أعرف أنك هنا لست هنا هناك
في داخلي تملأ خارجي
ماذا أعرف ماذا لا أعرف

- ٦ -

مدوية هي الأحداث
وسطوع سرعة رحيلك
والأشياء التي تركت مبللة
- لم تزل -

تنتظر عذوبة أو فحاً
مثل شغف الزورق للوصول
أو أسر الشهقة لفحيح الزعفران
هدوء مطبق والعيول يتراكم في جوفي
هل أبكي أم أبكيك
هل أخفض كتابي أم أنشر صبيحة
أم أعلق وجودي
حتى تأتي فاتي



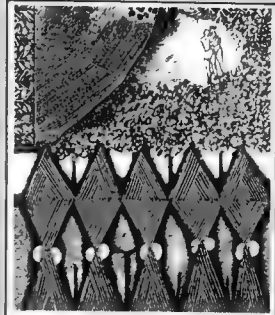
تشكيل حسيني عي. مصر

واقف مكاني
لم أزل أحسب أنفاسك
أبقى
الصغيرة التي تركت خلفك

- ٣ -

ال مع يقطر من بياض الجدران
ال مع بالانصات
و يانك يقطر من أصابعي
فني في طين غربة لم تعرفني
يردني كشمس ثلجية
و حوان القمر ضياءه
و قمر الفرائشات أحنحتها

ليل أبيض...



بريشة حسين جعمان ، السودان

نزيه ابو عفش*

أهل الخبر الضعفاء

ما أجملهم

ينون بيوتا بدخان ورقائق غيم

ويقولون لنا:

ما أبهج أن يحيا الانسان

كالدودة، حرا ونبلا

يحفر بين الأعشاب كئاسه ويصلي

كي تبقى أنهار الحب تقيء خرائب هذي الأرض العمياء

...

ما أجملهم بشرا

ما أشقاهم قديسين .. وما أوجع دريهمو رسلا.

* شاعر من سوريا.

ما أجملهم

يكون على أنقاض الدنيا فتن على دنياها..؟

يكون ... فيسقون هشيم حدائقها بدموع خضرا.

أهل الخبر الضعفاء

ما أتسهم

يسعون إلينا في الأحلام كما يسعى الموتى

يرتحفون،

يشنون،

يخطون، على الماء، رسائل لا يوصلها البحر إلينا:

كتبنا،

شهقات غامضة ورسائل غوث

أرواحا جعدها الليل وأبقاها طافية فوق أديم الماء

كبقايا سفن .. وغمائم بحارين.

أهل الخبر حزنون،

عراة ووحيدون.

كأنهمو أمة أضجرتها اليأس فشاخت؛

والسفهاء

كثر:

سفاحون

طغاة،

سيافو أغنام بتائم وقرون

فقهاء غريبو الأطوار .. جميلو الطلعة

نخاسون

لصوص

وملوك عمي!..

.....

أهل الخبر الضعفاء

تلك هدايا الخبر إليهم:

ليل أبيض

ونجوم سوداء.

وجه قرية



بقايا الحكايات القديمة، صالح العرار، السعودية

ناصر العلوي *

والأضواء المطفأة
سلكت طريقي حيث الليلة معلقة
والقلب يندفع بلا قيود.

لتكن الليلة مظلمة
ما أدراني وأنا غائب عن الوعي
ان هناك في زاوية من الطريق
من يمسك بسكين
أو يكاد ينتهي من جزّ حلمه

مازلت متيقظا
متحكما بخسارتي
لم أفرط بخطوة صوب الهاوية

وحيدا فيا يبدو الصعلوك
أخذه الحرب الى مازق
يخلط أساء القرى بأساء الفتيات
كلما البرق مس أغصانا
وبدت خلف السياح
طيور تطير بقوة الشوق
جسد متيقظ
وقلب يمرح.

وجوه أرق

ليلة
بين الأضواء التي تريق البصر

* شاعر من سلطنة عمان

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ - نهوس

كل يوم أعود الى البيت
وكل يوم أرحل عنه
باب البيت لا يشبه شيئا
ولا فتحه يشبه الغياب.

استيقظ في الفجر
حيث تاهت قدمي
حيث الموسيقى التي يروق لي سماعها
تستيقظ كالنمل
محشودة في طين بيتي

متأملا في الأصدقاء
منهم من عاد إلي
واستل ندمي
ومنهم من غاب

أفقت من النوم
كالعادة : يتيم من الرعب
الأهوال والمخاوف
تصحو بلا حلم.

وزعت خسارتي
واستفحلنت مصيبتني
وانسدت الطرق
من كثر ما مسدت عيني.

الأغصان مشطونة بباب البيت
الأغصان كلها
لا ريح تهب الطيف على العتبة
خطوة تتسرب خارج الصباح
والخطر مائل بقوة
لكنها الأغصان ممدودة وغضرة
مثل يدي المتعذرة

أسمع أصواتنا

أن الصباحات تعود في صوت
وأني في المساء سكران
كطيور الأحراش سكرانة وبرية
تغط في الأزهار
وتطير بالشوك أجنحتها.

بين الموسيقى وظل الأشياء
علبة دخان
وكأس خمر ملائها الآن

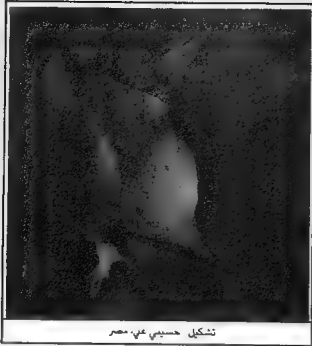
ورميت بمفكرة العناوين على الطاولة
دانيا مصاحبة لي
مع أني قليلا ما أكتب الرسائل
واذ كتبتها فلا كفر عن ذنب.

كنت رجعت الى البيت
مضاء بتعب النهار
وأشعة الشمس
أقول وهجها

وتأخيلها عندما تشق الوديان
وتتقمص أردية المطر
وتشعر بمثله.

ثلاث نساء في ساحة الظلام
ثم امرأتان وصبي، ثم قطرة سوداء تمشي محاذية للبحر
وصوت الساحل الخفيف
يكاد لا يصدر سوى صوت لسان قط يلحق الماء
لكن فجأة أضى المكان بالسحر فلم تخطئهم العين:
كم من النجوم تكاد أن تسقط
هدوء بارد ويعيد سقط بعض منه على الحجر
في الأمكنة التي مررت عليها.

إشارات



تشكيل حسيني علي مصر

سلام سرحان*

للقبض على الأبدية
انتحار
سأغادر هذا العالم
مطمئناً !
لو كنت أعلم
بأنه لا يحدث من أجلي
الغارق في حدوده
لا يعلم شيئاً
عن قفزاتي السرية.
(...)
أساء الأشياء
تحمد حضورها
وتهزم أسئلتي
رافة
أشفق من قلقي علي
وأنا أرقب الجموع
تسير مطمئنة
إلى حتفها.
سيئيف
مرة أخرى

إثواء
رائحة أنوثتها
إضافة مأكرة
إلى
تاريخي الشخصي.
فج
يقين دون كيشوتي
أواصل انتظار
الـ «القصيدة»
التي ستوقع الأبدية
في شراكي.
(...)
جميع الجهات
لا تقضي
إلى شهوتي القادمة.
جهل
جسدي:
(...)
الشهوة:
محاولة دائمة

* شاعر من العراق يقيم في لندن.

العدد الثالث عشر . يناير ١٩٩٨ . نهوض

سأستلق ذرى اللذة.

صراع

الجسد :
الذي تحاصره قوى الطبيعة
يتأمر عليها
مع جسد آخر.

اعتداء

تلك الأنثى
التي تنفث الدخان
فيضميني إليها
لا تعلم
أن أنوثتها أكبر اعتداء عليّ
منذ الأزل

انعتاق

الشهوات :
التي أطفأنتي
أخذتني من عبودية اسمي.

بداية

جميع القفزات
تبدأ
من اقتراح الجسد.

طاسم

الهروب :
الكامن في خطانا
من ماذا ؟
والى أين ؟

متاهة

السقطات
التي تقاديتها
هل كانت منفذي الوحيد
التي تخرثني
تصعد بي الى النيرفانا

ملاذ

هي :
النافذة الوحيدة
في جدار الآخر.

تشابه

الظلام :
الذي يضميني
يعلم أن لا فرق
بين جسدي
والصخرة المجاورة

خلود

جلجامش :
الذي أضاع عشيقته
لم يدرك أن
الآن يساوي الأبد.

رهبة

الوجوه
التي تتقاطع في الزحام
لا تخفي خشيتها
من سقوط ملاحظها.
من هذا الحصار.

رهان

ينشق معطفها عن طريق !
أراهن
أنه يفضي الى الخلود

مناورة

هي تترك :
أن حضور ساقها يحاصرني
وأنا أدرك :
أنها تحاول تشديد الحصار.

شبق

ينفض البحر
الى عريها
فتساقط أطرافني
والخريف يطول.

إخضاع

جميع الأسرار البعيدة
تقع
في انتباه الجسد

سمو

اللذة

من معلقة [ج].. لمريم!



تكوين : محمد الصمد السعدي

أحمد الدوسري *

لتفريخ الأشجار
على أيدي نساخ المرافئ
أو يؤس!
نزعة ثم أخرى
النشيد يتواتر في
يوم يأسى
النساء قريبا من «بو بيان»
يسرن حزينات
في أيديهن الجبال ممزقة
بين أضراس الحرب البحرية
والديدان

أبيض أحلاما سودا
أتسارع في مهلكي
وأبغى عيني للشامتتين
فرارا
من الدرك
أرمي الروح طعما
للذئب الملكي
أستدل على روحي
بالأبيض
والأسود
المحك

دفن رأسه
بين الأمسي واليوم
جر بصيصا من عنق اللوم
كان رأى ثعلبا
ثم سد فراغ الوقت
بخنجره
خر من رأسه الماء
لم يبق في صدره
إلا عشبة النوم؟

مبيض من رأسه
حتى الجزر الراسية
في موانئ أشعاره
بتوحد في ساعة الصفر
لم يتحشر بالعاصفة
إلا كي يعطي نصابا شعريا
للريح المبرمة
بين أعقابها
وساء الكويت التي
تنصب قلبه المحدود
كمينا لنفض الشوارع
قال لها: نيف وعذاب

* شاعر وكاتب من الكويت.

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ - نزوى

هليان الموج : خصال السفائن!
هلوسة البحر : دود سريع في رأسه
رأسه الكون

في

لوثة السمك

عطب شعري في الطرقات

مهادة للقباب

تظلل عشب النوايا

خراف الذبيح/ الميادين

نافرة

بالسكاكين

حول رقاب الخطى

الأرجل المتهاونة

المساهلة

تسديد تبذيرا

في سواد النعمان:

يا جنرال الصحراء

في يوم يؤسك

توجني حارسا

للنكبة

لا أحمي ظهر التيه من

فرايس مريم

عينها مستا البثر

صار حنيننا لي

وأنا الأبيض المسكين

فرايس مريم مثل عواء في الريح

تحنقني

مريم البدوية تجري نقيضا للسنوات

تذوب على نخلة

ملء جفنتها برثن للمنفى

وأزمة الحرب..

مريم عينها تنمة للفضاخ التي نصبته الفراشات لي

للجراجير،

تسبح في دمع أمي الأحمر:

يا جنرال البلاد

. التماسيح في الصحراء

وبحر الصحراء يطوق أشجار مريم

عينها واحدة للمنافي

للمنى في

واحة عينا مريم!

● ●

يجلس النعمان على دكة

للحروف الصفراء

يأمر بالبحر...

يؤتي به عازبا

فوق سر من أسرار الدولة

موتوقا بالملل والحكمة

فيعد لأتية الطير

حرما من الشمع الأخضر

ويدا . للشرب

تدخل الألوان عليه إنسانا

إنسانا

يختار من الأموات ثلاثا

والجبال أثنائا

ليسن على الأحقاد

شريعة حربوراني!

■ ■

أستشير بياضي في قتل

يدلم بياضي حتى النخاع

يشل فضائي..

الجراجير ضاربة في

أناشيد الأطفال الفولاذيين

أطفال البترول : أغاني الشر،

تسيل على بيت الطين، روث البقر

والخرائب منعطف روحي

قواقع برية

للذين نجوا بفخامتهم من شبك السمك

يمكن أن تفسد أمة الغيم

فوق النزل الأخرى

والطناطل سوداء تأتي مع

لسع الفئران البيتية...

من ميازيب الفقر

تأتي الطناطل

مسقوفة بجريد النخل

ومذعورة من تكائر أشلائنا

.....

فنباعها : إنسانا علينا ؟!

السكيك جراب الحزن

وأين نمد سقوفا من الصوف..؟

دار السينا

شمعة للخيال المسجى على برمة

للشرب

الكلاب هوت فوقنا هكذا:

يا كلاب الفرسان السوداء

انهشي موسم السرايات
يفتق باب البحر علينا
يرتنا نهباً للقوارب
بين أفاعي الماء...
وثكنات الاندحار

يسنقر بأعيننا المكشوفة
لليلة....
شمعة حيكت ضدنا
من «كريب»،

تنير حنيننا وحشينا،
لا يسترنا من موت على الأبواب
مكشوفون لليلة...
نمشي حاملين ندى الأعتاب
بالأشجار الرمادية
الساعاتي يعلقها حرزا منا
ويعلني من طيشنا حتى نبليغ الأسباب
إلى مستوى حدسه
في أعالي الوقت يدور بساعته
في الدروب،

سائقا

أوقاتا

لساعته الفارغة...
نصعد في معصمه «الرائق»...
لنزل في مصنع الثلج :
يا مريم الذوبان بكأس من القدر
أم بلد وعمر،

الثلج يقول لمريم أحراش
يتوارثها شره الغابة
الماء فوق سنامي يا مريم الزرقاء
البحر ملصق جداري في عينيك
بطول الثلج لكي ينهبوا من خزامي
عينيك أثاث طفولتهم
ينهون مهمتهم في جرجرة الهدب عن
سدة الأشجار..
سلاما ..

يقولون للثلج الذائب فوق أحلامنا
لا الجرائر تردعنا
والسراير مشوية بالرمث
ومغوية بالحراث
ومريم تغلق بوابات المدينة في وجهنا،
غزنا للأسود تسمي المدينة

والأسوار معللة

حتى عينها...

صغاراً كنا ... البهلول يدخل إيزيم وحشته
في الدكاكين،

ثم يصعب رضاباً من حزنه

نلتق البحر مثل ذئاب

ثم نقض مضاجع فترانه

البهلول مصححة أحلام متقلبة

والأسوار نجتنا

ترمي ما تبقى من حزننا للكلاب

وراء الأبواب...

قارعة الريح، تدخل صحراء

تدخل الصحراء إلى المدينة بالقهوة والنوار

والشوك البدوي ...

لم تكن «انجليزين» لكي

تدخل أفواجا معها ...

يمشي نائفاً قلبي، يمشي مائلا

حارقاً جثث الأفكار

مضاه بالأسود، والمقاهي المدخنة كالسمك

والقابر، يمشي موتورا/ علية أسود في عداد المرضى، في

شيلة البحر قارعة كبرى، الأزرق وحشا يأتي الأزرق

يأتي من الشرق مصحوباً بعباءة ماهود/ يا لمريم

فوق مجامرها الخندقوق/ معاشب تعوي الزنابير منها/

دخاناً دخاناً/ تطن على ساعدي،

سمراء

شديدة كف، تطل على أثر وحشة

ليس منه: خروج إلينا

ليت لنا ثغرة

ففسير سيرا،

ليت لنا سر في الظلام

النوارس تخفق في أيدينا بيضاء..

مثل النورة ...

أحلامنا كالهوادج

فوق ظهور الناس

الهواء الأبيض يرمقنا شلوا

.....

كنا نوء مطرا

قرب الباب

كنا

« القصيدة من الديوان المخطوط دمعلة ح لمريم..

قصيدتان

غازي الذبيبة *

خدعة

قد تتعثر اللغة
وتنزل عن أعطالها
قد تبدو هذه الأرض حكاية في الأساطير
نقوش بياض
وحقى

قد تتلنى سيمفونية مريضة
على شجر هناك
لونه يتمزق في هدوء الاحتفالات
وفي عناق ثلاثين راقصة
يتعكزن على عمامهن
قد تحدث ثلاثون حرباً
وثلاثون كارثة

وثلاثون قطعة لحم مشوي
وثلاثون مهاتفة من نيويورك
وثلاثون امرأة حبلى بالوهم
وثلاثون زعيم عار
وثلاثون حديقة للموتى

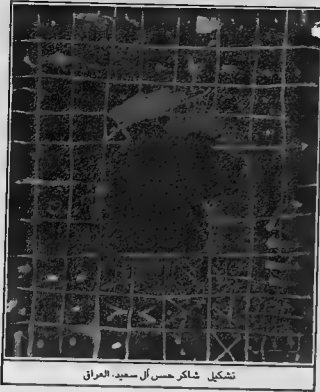
قد تحدث كل هذه الأغراض الشعرية في القصيدة
ولكن المرأة ذات الشعر الذهبي
لن تحضر أمسية الشاعر السكران
لأنها نسيت دبوسها الألباس في الخزانة

* شاعر من الأردن

هــ

دع ابتسامتك الصفراء
وقمصك المشجر
دع كل ما تتناوله في مغامراتك معي
الكلام الطويل
الكتب
الصداقة
الفتاة التي اصطلبتها في الشارع
رغبة السلسلة الذهبية في عنقك بالتأرجع
البار الذي ادعيت أنني سكرت فيه معك
الملابس المستعملة،
شراكتنا الأبدية في البؤس
مطاعم الفقراء
دع اثرتك للتقنيات الحديثة
والبرجوازية الغبية
والموسيقى التي تسمعها لتصبح مثقفاً
والسجائر التي تتركها على الطاولة في غرفتي
لتعود مرة أخرى
وأنت تحتج على الذاكرة
يكفي أن تنسى ثلاث مرات
أنني
وجدتك في البالوعة
تسرب العظمت من حكاية غفل
يكفي أن ياقك القاسية
تكسرت من ركلة واحدة
أنا لا أذكرك بأكر وباتك الفاشلة
لا أدعي أن حروبنا الباردة
صغيرة
لا اتكأثر تحت المجهر
لا أمارس نوعاً من البطولة
على هزائمي
دع كل هائلك
إلى أن تكون ولو مرة واحدة
أنت
وانظر لثلاث دقائق في المرأة
وكن
صادقاً
مع
كل هذا
المرء

أسجل



تشكيل شاكر حسن آل سعيد. العراق

سهام جبار*

أسجل

عندما تسبقت أقدامي الشجر ضحككت من نعمتها
الدبية العمياء التي تحضر في الجليد مخالب مشعرة
للقوة الفتاكّة التي أراها فأسجل عندي أن دمي بارد
وأن الدم الحار مخبئي تحت سلاحه.

صعود

أصعد لاستنشاق السواء ويصعد من الصمت مسترق
لاستشاقني. أنا صميت، والصمت الذي يلاحقني لا
يخرج عن ملاحظته. فأكف لأتمطى خارج أنفي. في
الوثن فجوة تسرق الأنف. لم يكن الوثن مستشقا،
لقد كف، وعندما لا حاسة له لا يعود موجودا
لاحضاء صمته. ويدي طفل معابت ترك للدودة
التيته حياتها مقابل ألا تتحرك في مجالها. تعتصر اليد

* شاعرة من العراق.

موت الديدان فلا تصعد لعد حركاتي، واذا لا حركة
لي فلا قبلة على أن أموت، وقد مرحت بين أن
أخيط حول نفسي شكل الوثن أو أن أفتق الجمود
الذي كتته سيان صعودي وصعود الأشياء من
حولي. فلم - اذن - دونت الجمل الأولى؟ سخف أن
تبتدع الحرير الشرائق، أو أن يتقاطر على رأسي
الوقت المسلسل في العنق.
وأعيد توزيع الخريطة.....

أنا

أنا المعيشة على شاطيء
أنا السمكة بين زعنفي صيد
أنا التهام الدبية جسدي
وعلى بعد ذلك
التذكر أن لي أنا

مقبرة

- الى بابلو نيروبا -

مقبرة تخصني بلا عبارات ولا دماء، لا الشاعر
تنكر ولا انفعال ألوف، لا أسطر متناسقة، ولا
عرايد تقتل فقط دخان في فضاء الغرفة، لماذا
العالم يمتد تاريخه قبل تدوين أصابعي، الفضيحة
قائمة، الهدم يتكرر، ليس يدي الشاعر قصيدته
الى اسمي، والانفعال انتهى الداعي له، لا داعي
بعد لحرارة سرتي بين جمهور، الجمهور تفرق،
والدموع السائلة نغدت بلا اطلاقات ولا ندوب،
ها هو جسدي كاملا، بلا مأس ظاهرة، بلا
حادثة، ليس للعالم ان يحتفي بالحداثات، فقط
دخان في فضاء الغرفة ستندد به أم وتسحب مني
رخص الانفراد بالنفس المتبقية.

أقل

واسع : خربت
أقل : أسد، هو حصان يعدو
عجل بحر أو نورس
أقل .. أقل : سمكة ، حلزون منزلق
أقل
قطرات دقيقة في علقه بطيئة.

محاربة

محاربة أخيرة فاتها القتال وروحي
تتعزز على ذكريات منسية
وقيلات محموة. في الفم شعر بنات
وفي الجسد مقتل لم يتم.

أنت

أنت فاكهتي العفنة
ألقمها والديدان تقاطعني
ولكل حصته.

الشواطيء

الشواطيء لا تبقى في الماء طويلا
وقد نغدت آخر قواربها
وراح شحمها يجمد حتى نسي أنه ماء

يهربون

يهربون عميين ، أهرب غير محمية، أقع في
الغرفة نفسها.
أيدي مهاجرين لا تتلفني، لم يعد للمهاجرين
أيد.
وأنا في الغرفة غير محمولة على فيزياء،
فقط ميتافيزيقا النهرين تنسجني من غريتها
أصير أرضا أنا الأخرى، ويهرب عميون،
يهربون جيدا.

أكبر وأصغر

تجالات شتوية، برد وصقيع، وأكبر مني
وحوش
أصغر مني طيور، وبينها أتلحق بمرتبة أجناس
ومواصفات طول وعرض
ولي بعد ذلك تاريخ حياة على الأرض.

متعاكسين

ويلوح أكل اللحوم بتوته وأعشابه
فأرى سفيتي الخرقاء ممزقة الشراع
لا تلوح الا بعظمي جثتي العفنة
متعاكسين كخداع مرأة.

عندما

عندما قربت نهايته
خلع الأسد جبته
وراح يمضغها متخلصا من الجسد
وبقاياه العزلاء الأفلة.

شرك

المسافة

زاهر السالمي *

بالرغم من الهزات
الأرضية
التي تجوب القفص الصدري
مازلت انتظر فتاة، وأحلاما
سرية،
أقنات منها كل صباح
رادما حفر الليلة الفائتة.
مازلت أحتفظ
بصورة،
لأم
تنزوي في قرية
قاحلة
حتى من الذكريات

الأم
تلك الحافلة التي حملتني
مع أناس آخرين
لا تربطني بهم صلة، سوى
أنهم كانوا في نفس المكان
لفظتني،
دفعه واحدة، الى تقاطع طرق
دون
أن تمهلني
حتى أتعرف قسائما
أو
تتعرف
قسائما.

ومرة مشقة ليل
ثالثة أرميها جانبا
كطفل مل لعبته.
لذلك كررت:
رائعة
لكن كاهلي لا يحتمل
غراميات كبرى
حتى رأسي، أحمله باتزان
في مدينة نظيفة حتى اللعنة -
لمجرد أنه
عبوة
ناسفة.

هكذا .. أجد
أنه لا طائل من التفریط
في لفافة
كل ما يقنتيه الأمليون.
فها أن يأخذوا أول رشقة
حتى يتركوا مواقعهم
لأشخاص يشبهونهم
الى ثكنات،
لا تدركها بوارج الذاكرة.
وبالرغم من بقع الرعب
التي تسطو على الوجه
برتوش ليست أخيرة

دائما
تخطيء الثقب،
رغم أن المسافة
لا تزيد عن عقلة إصبع.
تلك المسافة، شرك
على الواحد أن يجتازه
في بياض العتمة.

هكذا .. أمسح الأشياء
في المخيلة، وأعد
البيت للحدث.
البيت
ذو الغرفة الواحدة،
والنافذة الواحدة.
مرسلا اصدقائي
الاشباح،

من أجل باقة ورد محنطة
«حيث لا يوجد غيرها»

أنتظر الرغبة،
حيثي الوحيدة،
- في مدينة مقفرة -
تندل من حيل السرة
الى الفراغ

أعلقها مرة اكليلا للنهار

* شاعر من شأن

إميل ميشال سيوران حكيم الأزمنة الحديثة موسيقار العدم يحن الى ما قبل النشأة

محمد علي اليوسفي *

من النادر جدا أن تصدر الأعمال الكاملة لأحد الكتاب الكبار، بعد موته، دون دراسة، أو مقدمة مستفيضة تتناول أعماله.
وهذا ما حدث في الطبعة الكاملة لأعمال إميل ميشال سيوران التي صدرت في نهاية سنة ١٩٩٥ عن منشورات جاليمار الفرنسية (سلسلة كوارتو) في ١٨٢٠ صفحة.
ولقد اضطر الناشر الى الاعتذار المبرر عندما صدر المجلد مشيراً الى احترام مبدأ دافع عنه سيوران: عدم نشر أي كلام آخر غير ما كتبه المؤلف!

لماذا؟

لأسباب عديدة:

فهو هذا سيوران يقول في شذرة من كتابه «قياسات المرارة»: «كل تعليق على كتاب هو سييء أو غير مجد، فكل ما لا يأتي مباشرة لا قيمة له، هذه الشذرة يصدر بها الناشر هذه الطبعة الكاملة أيضاً. ويمكن أن نجد هذه الفكرة بأشكال وصياغات مختلفة في كتب سيوران. يقول في كتاب «الاعترافات واللعنات، مثلاً: «لا ينبغي الكتابة عن أحد، أبداً. لقد اقتنعت بجدوى هذه الفكرة الى درجة أنني كلما ملت الى فعل ذلك، كانت فكرتي الأولى أن أماجم الشخص الذي سأكتب عنه، حتى وإن كنت معجباً به».

وللخروج من هذا المازق، أي عدم التعريف بالكتاب وبسط أفكاره، التجأ الناشر الى أسلوب آخر: أن يجعل المؤلف يتحدث عن نفسه من خلال ملحق يضم مقتطفات من الحوارات التي أجريته مع على مر سني حياته.

وهذا ما سنقوم به بدورنا: سنتحدث عنه بلسانه. وسيكون استنادنا أساسا على تلك المقالات، وعلى بعض آرائه في «شذراته» أو كتاباته القطعية، وبالأخص على الكتاب

* كاتب ومترجم من تونس.

التميز الذي أصدرته سيلفي جودو سنة ١٩٩٠ عن منشورات «جوزيه كورتيه» بعنوان «معارف مع سيوران». يلي ذلك نبذة عن حياته، وتعريف تحليلي بأبرز أعماله، ثم مقتطفات مترجمة منها. وثلفت الانتباه الى أن مجلة «مجازين ليرير» المجلة الأدبية الفرنسية قد نشرت في عددها لشهر سبتمبر ١٩٩٧ كراسا يضم شذرات لم تنشر من قبل لسيوران، وقد ترجمنا بعضها استكمالاً لهذا الملف.

عاش سيوران في مرحلة تتحدث عن الحداثة وما بعد الحداثة لكنه اختار الابتعاد عن زمانه وعن الزمن. سعى الى تحطيم المعنى من أجل خوض تجربة اللامعنى. أعلن أنه ضد الفلاسفة و ضد المنظومات الفلسفية والمقولات. كما أنه ضد المفكرين الذين ينطلقون من الاقتباس والاستشهاد. وفضل شكل الكتابة القطعية والاعتراف، والحكمة المختزلة، على الخطاب المماسك ذرواً وزيفاً كما يقول. «يمكننا تحمل الشر وليس مقهفته. ولا معركة عنده إلا عبر الحواس «كل تجربة عميقة تصاغ بعبارات فيزيولوجية».

أمام الفلسفة والفكر، يختار سيوران الشعر والموسيقى وهو مثل الشاعر يخال شكوكة ليعاطى الكلمة ويجول اللاواعي الى واقع صيفي. الشاعر: «هذا الوحش البذي يراوه خلاصه عبر الكلمة والذي يملأ خواء الكون يرمي الخواء

تحديدها أي الكلمة والموسيقى؟ وليست من جوهر انساني لأنها لا تبعث أبداً على تصور الجحيم.

في إجابة له عن سؤال (كيف تتحمل الحياة؟) أشار سيوران إلى الاستطيقا، إلى ضرورة الكذب من أجل الوجود، ثمه دور تعزية للفن. «أكتب لنقادى نوبة (...) في التعبير راحة (...)» الكتاب انتحار مؤجل.

أراد الغربية في أعماقه حتى لا ينتمي إلى أي أرض ويحافظ على وعيه بالطابع الانثقي المؤقت لحياة أي انسان. فالانسان الذي يحترم نفسه ليس له وطن. وعليه الانخراط في منابع النشأة، ما قبل الانفصال والتمزق. ذلك أن التاريخ سقوط أول في الزمن وطرد من الأبدية. وما بعد التاريخ هو سقوط ثان، أي انه سقوط من الزمن.

إمام هذه العدمية، لم الكتابة إذن؟

الكتابة نسيان للشيء لصالح تسميته أو معرفته، إنها كتابة تمر عبر انتظار الكائن. وهي، لذلك، لا تأتي عبر منظومة فكرية بل ضمن انقطاعية الكتابة المطلقة استجابة لتشظي الكائن.

عدمية سيوران تستبعد أي هروب خارج عدما الزمن. فكيف نتمكن من معانقة الأبدية في حضن الزمن؟ إنه غنوصي ذو صفاء ووضوح فكري يتكرر الخلاص، متصوف دينوي متخلص من الأشكال الماورائية. إذن النشوة عنده حضور كلي من دون موضوع وجد: خواء مثالي! وهذا اللاشيء عنده هو كل شيء. فلا مجال لاستعادة الحالة الفردوسية الأولى. واليأس من خلاصه يصير عالم جمال. إن الانسان الآخر هو انسان خاو: إنه حكيم الأزمنة الحديثة.

القطيعة مع المكان والزمان

ولد أميل ميشال سيوران يوم ٨ أبريل ١٩١١ في «رانزباري» وهي قرية في مقاطعة ترانسلفانيا الرومانية، من أب قس أرثوذكسي، وعرف منذ طفولته بحبه لل عزلة والتمتزه في الجبال المحيطة بقرية. التحق سنة ١٩٢٠ بالمدرسة الثانوية في مدينة سيبويه الجاورية. وأمضى الأعوام ما بين ١٩٢٨ و ١٩٣٢ في جامعة بوخارست حيث حصل على دبلوم حول الفيلسوف برجسون، واكتشف الفيلسوف الألماني سيميل.

ويتحدث سيوران عن حالات من الأرق واليأس لازمته خلال هذه المرحلة فأوحى إليه بكتابه الأول الذي ألفه سنة ١٩٣٢ ونشر سنة ١٩٣٤ تحت عنوان «على ذرى اليأس» ثم أعقبته عناوين أخرى مثل «كتاب الخدع» و«دموع وقديسون».

خلال العام الدراسي ١٩٣٤ - ١٩٣٥ حصل على منحة دراسية في ألمانيا لاعاد أطروحة في الفلسفة لكنه لم يفعل شيئاً ومرت بمرحلة عقم في حياته لم تميزها سوى رحلة إلى باريس لمدة

شهر قرر إثرها الإقامة في فرنسا. فعاد إلى رومانيا وعمل على تحقيق هذا الهدف. فحصل على منحة من المعهد الفرنسي في بوخارست كي يدرس في باريس التي وصل إليها سنة ١٩٣٧. وخلال الأعوام الأولى من إقامته وضع كتاب «غروب الأفكار» ونشره بالرومانية في سيبويه.

التحق بالسوريون لدراسة اللغة الانجليزية فاستكشف الشعراء الانجليز ثم قرر تعميق لغته الأم «الرومانية»، لكنه سرعان ما استقر بهذا الاختيار حتى قرر سنة ١٩٤٦ أن يقطع مع لغته ومع الماضي والإقامة النهائية في فرنسا. لذلك بدأ يطور لغته الفرنسية. ونشر كتابه الأول بهذه اللغة بعد ثلاثة أعوام، أي سنة ١٩٤٩، ضمن منشورات «جاليمار» التي سوف تتولى نشر أعماله لاحقاً. فكان أول كتاب ينشره بالفرنسية بعنوان «موجز التفكير» وحصل به على جائزة اللغة الفرنسية المخصصة للكتاب الأجانب (كان من بين أعضاء لجنة التحكيم: أندريه جيد، جول رومان، سوريفال، بولهان، إلخ...).

ثم اتخذ سيوران قراراً يرفض كل أنواع الجوائز. وهذا ما التزم به على الرغم من العروض الكثيرة. وتأكدت قيمته ككاتب باللغة الفرنسية. وتوالت مؤلفاته: «قياس الخيبة»، «إغواء الوجود»، «بحث في الفكر الرجعي»، «التاريخ واليوثوبيا»، «السقوط في الزمن». وخلال هذه المرحلة، أي مع بدايات الستينات أدار وأشرف على سلسلة دراسات ضمن منشورات «بلون» لكنها لم تنجح على الرغم من أهمية عناوينها. فخاب ظنه وألقى السلسلة بعد صدور الكتاب السابع. فكانت تلك تجربة النشر الوحيدة التي خاضها سيوران، وتابع إصدار مؤلفاته «الخلق السيرة» (١٩٦٩) «مساوي» أن يكون المرء قد ولد (١٩٧٢)، «التعرق» (١٩٧٩)، «تأريسن الاعجاب» (١٩٨٦) وفي العام نفسه صدر له مختصر كتاب كان قد ألفه باللغة الرومانية بعنوان «دموع وقديسون» ثم أصدر «الاعترافات واللغات» سنة ١٩٨٧، وكتاب «على ذرى اليأس» سنة ١٩٩٠، مترجما عن الرومانية.

وجدت أعماله في البداية تقبلاً محدوداً. لكن قاعدة قرائه ما انفكت تتوسع في الأعوام الأخيرة، ولاسيما بعد موته مؤخرًا. فظهرت كتبه في سلسلة الجيب الشعبية. وكثرت ترجماته وتناولت وسائل الاعلام كتبه ونجاحه المفاجيء.

قراءة في أعماله

١ - موجز التفكير

أول كتاب يؤلفه سيوران باللغة الفرنسية مباشرة أسلوب فيه الكثير من المبالغة والكتابة الكلاسيكية «الباروكية». لم يبلغ فيه إيجاز الحكمة بعد. نبرة الاستغزالية. بداية إعلان عن موضوعاته الأثيرية. الشر، الخلاص، التاريخ، الانحطاط

القداسة، مصادر التدمير الذاتي. ويعتبر النقاد هذا الكتاب والخلية الأم لأعماله اللاحقة وبنبرته الرؤيوية التي تكاد تكون نيتشوية (نسبة إلى الفيلسوف نيتشه) والميتافيزيقيا السلبية التي تستند إلى أفضلية العدم حيث «الكائن مجرد ادعاء بالأشياء» وما النتيجة التي يتوصل إليها الراي «لا رؤيوية» تخطط فيها الحكمة بالمرارة... بالقلب».

٢ - قياسات المرارة

يختلف هذا الكتاب عن الكتاب السابق بتلاشي الغنائية المتعمدة لصالح الصلافة الساخرة والحكمة المقطرة، فإذا الحكمة والفكاهة السوداء والمفارقة تتحالف مع النزعة الارتيازية من أجل قلب القيم السائدة.

٣ - إغواء الوجود

العدمية تؤدي إلى الجمالية، ما من حل آخر غير الإقامة في وهم الوجود وهو الأمر الذي يعني بالنسبة للكاتب، تعويض خواء الكون برمز الخواء ذاته: أي الكلمة، اختيار سيوران «محاسن المنفى» كى يقيم في «مدينة اللاشيء» قطع الجنور ليصير «غريب الميتافيزيقا». مع تأملات ينطوي عليها الكتاب حول الشعر والرواية والكلمة. فيضغ سيوران ثقته في حقيقة الكلمة «خلق الكلم».

٤ - بحث في الفكر الرجعي

يتناول سيوران في هذا الكتاب مفكرات من نصوص الكاتب المتصوف جوزيف دي ميستر : ذلك «الفكر المغالي» الذي يغوي «بفصاحة الشراسة». وهو صوفي ساخر، قاري جيد للعهد القديم لكنه يمتاز أيضا بانتماذه إلى القرن الثامن عشر. وأهم ما فيه أنه موسوم، مثل سيوران، بـ«ختم المنفى» ويؤمن مثله بسقوط الإنسان لأن الشر يسكن أفعاله، غير أن سيوران يأخذ على جوزيف دي ميستر إيمانه «بالخطيئة الأولى».

٥ - التاريخ واليوتوبيا

مثل كتاب «إغواء الوجود» يضم كتاب «التاريخ واليوتوبيا» مقالات مطولة غير أن سيوران يبدو هنا أقرب إلى المؤرخ منه إلى الفيلسوف، فيبحث عن الدوافع الخفية وراء مختلف الأنظمة السياسية بالطريقة ذاتها التي تورخها في دراسته عن جوزيف دي ميستر: أن الابدولوجيات تخلق فراديس في الزمن، ويكون موقع تلك الفراديس إما في الماضي (النشأة) أو في المستقبل، وذلك حسب الرغبة في الدعوة إلى الحزن للماضي، أو إلى عبادة التقدم.

٦ - السقوط في الزمن

هذا الكتاب يضم جوهر أفكار سيوران ورؤيته الميتافيزيقية. أهم كتبه ومفتاحها، تاريخ الوعي هو تاريخ محنته لقد نفي

الإنسان من براته الأولى وسقط في التاريخ. هذا السقوط يقوده إلى رعب المصيرية، أول درجة من درجات سقوطه وانحطاطه. لكنه مهدد بالسقوط من هذا الزمن أيضا بسبب الشك الذي يحول الزمن إلى «أبدية جهنمية»، وإلى السأم. «الحجيم هو المكان الذي تحكم فيه بالزمن إلى الأبد» والارتيازية تلوح بمثابة الصيغة الدنيوية للشيطاني. وحتى جعل المعرفة مطلقا آخر، أننا يعني عبادة اللا معنى. ما من منفذ إلا هذا تحويل هذا العدم إلى امتلاء والتخلص من الثنائية عبر التجربة الموحدة للخواء والمؤدية إلى عتبة اليوتوبيا والصوفيّة.

- الإنسان سجين الوقت، انفصل عن عقله وعن ذاته. إنه يهرب نحو المستقبل محبوسا بسبب التسارع المتدوخ للزمن وهو ما يميز الحضارة.

- هذا الإنسان المحاصر والمستبعد من الزمن يستطيع السمو إلى عظمة مأساوية بفضل الشك، هذه المسافة التقديرية التي يقيمها مع ذاته. لكن إذا كان هذا الشك شاره فهو أيضا خسارته «تبدأ الحضارة بالأسطورة وتنتهي بالشك».

- أن تكون إنسانا ليس حلا. وكذلك أن تكذب عن أن تكون كذلك.

- من أجل كسب الحرية ينبغي «التصرن على أن تكون لاشيء» وهي الطريق الوحيدة لبلوغ براءة ثانية.

- المرض يقظة تكسب الإنسان زيادة في الكينونة.

٧ - الخلق السييء

مشكلة الشر هي جوهر هذا الكتاب. فيه يفصص سيوران عن مبادئ غنوصية عرفانية (نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الربانية).

- وجود مبدأ الشر في أصل النشأة.

- المسيحية في ضوء مبدأ الشر.

- اليوتوبيا ومفهوم الخواء.

٨ - منسأويء أن يكون المرء قد ولد

مجموعة من الحكم. الأصل، لماذا الرضا بالقليل أفضل من لا شيء، ويكس تخفيض الكتاب هكذا «أما» لو ولدنا قبل الإنسان، نوستالجيا، حين أن «زمن ما قبل الزمن» حتى تنقضى كرامة الولاية، إذن فالشر خلقنا وليس إيماننا.

- التراجيديا الحقيقية للإنسان هي في استحالة العودة إلى زمن الماضي ويلوغ عدم ما قبل الوعي

٩ - المصرق

بعد التماسك في مفهوم التاريخ ضمن أعمال سابقة، يتناول سيوران في هذا الكتاب ما بعد التاريخ، ويحاول تخيل إحدى

هو أول كتاب وضعه بالرومانية وكان في الثانية والعشرين من العمر. وهو كتاب منبثق من عنف داخلي، ولو لم أكتبه لانتحرت. غنائية وشكوى من الوجود، مدح النار. الشباب إحالات إلى الطاقة الحيوية عند نيتشه. «استسلام المتصوف يتيجس من الخواء وليس من النار الباطنية، ويأخذ الحكيم لأنه يتجاهل «ماسوية الهوى» فعا من فكر خلاق حقا يتخلى عن ذاتيته، ومن هنا صفة «الملكر العضوي» التي ينتسب إليها سيوران، أي الفكر الذي يحول حالاته إلى معرفة ويستخلص نظرياته من لحمه ودمه من تجربته الذاتية.

بعض آرائه

قبل تقديم مختارات من شذرات، أرتأينا ترجمة مقتطفات من آرائه المثبوتة في عدد من المقابلات التي أجريت معه، وقد صدرت بدورها ضمن أعماله الكاملة عن منشورات «جاليمار» الفرنسية ونبدأ بمقتطفات من كتاب سيلفي جودو «محاورات مع سيوران» الذي صدر سنة ١٩٩٠ عن منشورات جوزيه كورتى.

يقول سيوران متحدثا عن الفترة التي سبقت تأليف كتابه الأول «على ذرى الياس» في بداية شبابه: «عشت لحظات، يكون المرء فيها مأخوذا خارج المظاهر. هزة قورية تأخذك من دون استعداد. يجد الكائن نفسه في امتلاء ضارق، أو بالأحرى في خواء حماسي، كانت تجربة عظيمة، الكشف المباشر ببطلان كل شيء. تلك الاشرافات فتحت لي مجال معرفة السعادة القصوى التي يتحدث عنها المتصوفة. وخارج هذه السعادة المؤقتة لا يمتلك أي شيء وجودا حقيقيا. نحن نعيش في مملكة الاشباح. ونحن على أية حال، لا نعود كما كنا أيدا، سواء أكانت تلك العودة من الفردوس أم من الجحيم».

«الخطر لدى المتصوفة ليس الشيطان بل ذلك الخواء (بعد الكشف).

«الخواء يغدو معرفة، والتصوف يغدو قاقدا للمطلق».

«الافاق هو الصيغة العصرية للعدم. طيلة حياتي كنت مفتونا بالفشل. وما يقبضه من ندم، وهو ما عبرت عنه في كتابي على ذرى الياس».

وعن الموسيقى يقول: «أفضل دليل على أن الموسيقى ليست من جوهر انساني، بأي شكل من الأشكال، هو أنها لا تبعث أبدا على تصور الجحيم. إنها الفن الوحيد الذي يفسى معنى على كلمة المطلق، إنها المطلق معيشا لكن عبر وهم كبير لأنه يتلاشى مع عودة الصمت...».

وعن الشعر «يقدر ما تطول علاقتنا بالشعر نتمكن من مغالبة الخواء الداخلي، والشعر كما بالموسيقى، نلامس شيئا

النهائيات المحتملة لحضارتنا، «بالرأفة على الكارثة». النهاية للتحسنة للإنسانية «مقدرة ومكتوبة في بداياتها» ذلك أن الجنس البشري بعد أن غابر براءته الأولى، يجمع في الانحطاط والعناء.

١٠ - تقارن الإعجاب

هذا الكتاب يضم المقالات والمقدمات التي كتبها سيوران عن كتاب آخرين، غير أن هواجسه الشخصية تبرز من خلال أرائه في الآخرين. وكما يدل عنوان الكتاب فهو «بورتريهات إعجاب». ويتحدث فيه سيوران عن مفهومه الخاص للإدب «الكتابة رذيلة» لكننا رذيلة خلاص، لأن التعبير يظهر وهذه ليست كلمته، فلنقل: لأن التعبير يؤدي إلى بعض الراحة. ومن أرائه في الآخرين تقتطف:

- جوزيف دي ميستر: أشد المفكرين شغفا وتعصبا. وحش فائن!

- بيكيت: جعل من حب الكلمات «ستده الوحيد».

- هنري ميشو: المهووس القاصر على أن يكون نزويها. المتصوف المكبوت.

- ميرسيا إلياد: بعيد وغريب عن كل الديانات التي يدرسها، ومع ذلك فهو قادر على العطاء والخصب.

- سان جون بيرس: يتحدثى العدم «ومن أولئك الشعراء الوسطاء في النزاع القائم بيننا وبين العالم».

وهنا كتاب آخرون نستطيع تقريبه منهم:

- كايوا: الخفق في عالم المتصوف.

- بورخيس: الحضري المتحرل، أو «الحضري بلا وطن».

١١ - اعتراضات ولعنات

متابعة للحكم القطعية التي تأتي على شكل شذرات، وتتوالى التيمات المعتادة: الخواء، الخيبة، انحطاط الكائن الخ... وصولا إلى الشيخوخة، ومحاسبة الذات. منذ العنوان: اعترافات، بمعنى التمرد والقبول، ومضات لحظات فائلة. حكم قصيرة «صينا كلنا بعدوى الأمل»، عودة إلى تأمل الموسيقى. نوع من عودة الفكر إلى لحظات صفاء وسكينة. تسليم: «ليس للحياة أي مبرر وجود، وهذا هو المبرر الوحيد، على أية حال».

١٢ - دموع وقديسون

ترجم هذا الكتاب من الرومانية من كتابة الشباب، مع تشذيبها من الحمية الأولى. نوبات تفكيره «الشغف بالمطلق في روح مرتببة»، الدموع تعكس آلام الجنين المطلق، والمنفى للاورثاني، والقديس أو المتصوف ينوس بين هوى الوجود ودرب الخواء.

ما، جوهرية. وفي الشعر يستبعد الزمن، وإذا أنت خارج الصيرورة.. الموسيقى والشعر غيوبتان متساويتان».

عن أقرب كتبه إلى نفسه : (كتاب «مساوي» أن يكون المراء قد ولد، التزم بكل كلمة في هذا الكتاب الذي نستطيع فتحه في أي صفحة، وليس من الضروري قراءته كله. كذلك أميل إلى كتاب «قياسات المرأة» لأن كثيرين هاجموا. غير أنني أتمسك بشكل خاص بالصفحات السبع الأخيرة من كتاب «السقوط في الزمن» وهي تمثل أفضل ما كتبت وأكثره جدية).

ومن مقابلة أجراها معه مايكل جاكوب سنة ١٩٨٨: «بقيت مجهولا تماما طيلة ثلاثين عاما. وكانت كتيبي لا تباع قط. لقد تقبلت ذلك الوضع جيدا لأنه يناسب رؤيتي للأشياء. الأوام الوحيدة المهمة هي تلك التي عشتها مجهولا. أن تكون مجهولا ففي ذلك لذة - مع جوانب من المرارة أحيانا. لكنها حالة خارقة».

وعن مسألة انتمائه، يجيب في مقابلة أجراها معه فرناندو سافاتير سنة ١٩٧٧ «أشعر أنني منفصل عن كل البلدان وعن كل المجموعات. أنا متشرد ميتافيزيقي. أشبه قليلا أولئك الرواقيين في نهاية الإمبراطورية الرومانية والذين كانوا يشعرون بأنهم «مواطنو العالم» الأمر الذي يعني أنهم مواطنو اللامكان».

ويتحدث عن الضحك في مقابلة مع ليئا فرجين سنة ١٩٨٤: «الضحك هو المبرر الكبير للحياة! وعلي القول إنني، حتى في أعنى لحظات اليأس، كنت قادرا على الضحك. هذا ما يميز الإنسان عن الحيوان. الضحك ظاهرة عدمية، تماما كما يمكن للفرح أن يكون حالة ماتمية».

وعن تفضيله للكتابة المقطعية أو الشذرات يقول في حوارها مع سيلفي جودو : «الشذرة وهي الشكل الوحيد الملائم لمزاجي، تمثل كبرياء لحظة محولة مع كل التناقضات التي تحتويها. إن عملا ذا نفس طويل، وخاضعا لمتطلبات البناء رمزيا بهاجس التتابع، هو عمل من الانحراف في التماسك بحيث لا يمكن أن يكون حقيقيا».

المختصرات

✽ كتاب «موجز التفكير» :

في كل إنسان ينم نبي، عندما يستيقظ يكون الشر قد زاد قليلا في العالم.

الخلاص ينهي كل شيء وينهينا.

العيب في كل مذهب للخلاص يكمن في إلغاء الشعر، مجال عدم الاكتمال. ومن شأن الشاعر أن يخون نفسه إذا طمع في الخلاص: فالخلاص هو موت التشديد، نقي الفن والروح.

لا يوجد إنسان لم يتمن - لا شعوريا على الأقل - موت إنسان آخر. كل واحد يجز وراه مقبرة أصدقاء وأعداء، وليس من المهم كثيرا أن تكون تلك المقبرة قد أحيلت إلى مهابي القباب أو اسقطت على سطح الرغبات.

الحرية مبدأ أخلاقي من جوهر شيطاني.

ما يجعلني اعترف بأن الشاعر حقيقي يكمن فيما يلي: عند قراءته، ومعايشة كتاباته محولا، يتغير شيء ما في داخلي...

الحياة - هدية قدمها للأحياء أولئك اليهودسون بالموت..

كتاب «قياسات المرأة»

الشعر الجدير بهذا الاسم يبدأ من تجربة القدر. وحدهم الشعراء السيئون أحرار.

مع كل فكرة تو لد فيها، يتعفن شيء ما فيها.

لا أكون أنا - أنا إلا إذا كنت تحت أنساي أو فوقها. وقت الغضب أو وقت الانهيار، عندما أكون في مستووي المعتاد لا أدرك أنني موجود.

ما بين السام والوجد تجري كل تجربتنا مع الزمن.

ندرك أننا لم نعد في مرحلة الشباب عندما تكف عن اختيار أعدائنا، أو عندما نكتفي بمن عندنا منهم.

تأتي أحقادنا كلها من بقائنا تحت مستوى نواتنا وعدم قدرتنا على اللحاق بها. وهذا لن نفهمه أبدا للآخرين. كل تجربة عميقة تصاغ بعبارات فيزيولوجية.

✽ عن الحب

فن الحب ؟ هو في القدرة على الجمع بين مزاج مصاص دماء ورومان شقائق النعمان.

من يقتل نفسه من أجل غانية يدخل تجربة اكمل وأعمق من تجربة البطل الذي يبذل العالم.

أحلم أحيانا بحب بعيد وبخاري مثل انقصاص العطر..

شمة راهب وجزار يتشاجران داخل كل رغبة.

لو كان آدم سعيدا في الحب لوفر علينا التاريخ.

الجنس : بلغة الأجساد (...)

في اللذة كما في أوقات الهلع، نعود إلى أصولنا، الشامبانزي المستبعد وبغير وجه حق، يبلغ الجد أخيرا - ولو لولد الصرخة.

ما لنا نحب .. على أية حال ، وهذه السعادة أية حال ، تغطي
لأنهاية».

• عن الموسيقى

- لولا هيمنة المفهوم لحلت الموسيقى محل الفلسفة ،
ولكان في ذلك قنوس الموضوع ، الدقيق عن التعبير ، وباء من
النشوة المتقلبة.

- ما قيمة كل الألحان مقارنة بتلك التي تخلق فينا
الاستحالة الزوجية للعيش وللموت!

- الموسيقى ملجأ الأرواح التي جرحتها السعادة.

- ما من موسيقى حقيقية إلا تلك التي تجعلنا نجس الزمن.

• دوائر التاريخ

- الأحداث : أرواح الزمن ..
- تطور : كان من شأن برومئوس ، في أيامنا أن يكون
ناثبا يمثل المعارضة.

- الإنسان كان يقرن الكارثة.

• مصادر الخواء

- ربحها الروح المتصدمة يكون لها انفتاح على الموارد.

- للحشرات جحيم ينقصه ، لحسن الحظ ، مسرحي أو مؤرخ
وقائع.

- الأرق هو شكل البطولة الوحيد المنسجم مع السرير.

- لا يبلغ الجنون إلا الشرارون والصموتون: هؤلاء
المفرغون من كل لغز وأولئك الذين خزّنوا من الألفاظ الكثير.

- قال لي أحد المرضى: «ما الجدوى من آلامي؟ لست شاعرا
حتى استثمرها أو افخر بها».

- في حالة الشحوب ينسحب دمننا كي يكف عن التدخل - أو
الاعتراض - بيننا وبين لسنا ندري ماذا.

- المرض ميثقل لا ارادي الى ذواتنا، يجربنا على التوغل «في
العمق» ويجعلنا به - المريض ؟ انه ميتافيزيقي رغم أنه.

- بعد البحث سدى عن بلد تنتمي إليه ، تردت الى الموت ، حتى
تتمكن في هذا المنفى الجديد ، من الإقامة كمواطن.

- الميوان المنوي قاطع طريق في حالته الخام.

• كتاب «السقوط في الزمن»
(مقتطفات من الصفحات السبع الأخيرة المفضلة لدى

سيوران)

- ما أميزه في كل لحظة من اللحظات ، هو لهاثها
واحتضارها ، وليس الانتقال نحو لحظة أخرى. أمضى زمتنا

ميتا ، وأتمرغ في اختناق الصيرورة.

- الآخرون يسقطون في الزمن ، أما أنا فقد سقطت من
الزمن.

- اذا كنت لا أحس بالزمن ، اذ كنت بعيدا عنه أكثر من أي
كان ، قائما بالمقابل أعرفه. إنني أتأمله باستمرار : انه يشغل
مركز وعيي

- أرخصوا من كان في الزمن ولم يعد قادرا أن يكون فيه!

- ثمة شيء ما ، مقدس ، في كل كائن لا يحرف أنه يوجد ، في
كل أشكال الحياة المتخلصة من الوعي. ومن لم يحسد
النبات قط ينتقل الى جانب المأساة الانسانية.

- كيف يؤدي وعي المرء بالموث الى تلطيف فكرة الموت أو
تأخير حدوثه؟ عندما يدرك المرء أنه فان ، فمعنى ذلك في
الواقع أنه يموت مرتين فقط ، ولا يظل يموت في كل مرة
يدرك فيها أنه سييموت.

- الجميل في الحرية أننا نتعلق بها في النطاق ذاته الذي تبسو
فيه مستحيلة.

- بعد أن أقسد الانسان الأبدية الحق ، سقط في الزمن ، حيث
تتمكن من العيش حتى وأن خائنته ، اليحبوحة : الثابت أنه

حقق الانسجام والتكيف . إن عملية ذلك السقوط والتكيف
تدعى التاريخ.

- لكن ثمة سقطة أخرى تنتظره وتهدهد وأن كان يصعب
تقدير مداها ، هذه المرة لم يعد الأمر يتعلق بسقوطه من
الأبدية ، بل من الزمن ، والسقوط من الزمن يعني السقوط

من التاريخ ، انه الصيرورة المعلقة ...

لايد من الاعتراف بأن الزمن يشكل عنصرنا الحيوي ،
وعندما ينفذ منا ، نجد أنفسنا بلا سند ، في اللاواقع تماما ،

أو في قلب الجحيم. وربما في الاثنين معا ، في السأم ، ذلك
الحزن (النوستالجي) الظاهري الى الزمن ، واستحالة

الحاق به والاندرج فيه ، والأحياء من رؤيته يتدفق هناك
في الأعلى ، فوق يؤسس وشقاونا. لقد خسرنا الأبدية والزمن!

والسأم هو اجترار هذه الخسارة المزدوجة.

• كتاب «الخلق السبي»

- نصيب من أفرط في التمرد هو الافتقار الى أية طاقة أخرى
غير الخيبة.

- قال شحاذ: «عندما ابكي بجوار زهرة ، تنمو بوتيرة

أسرع».

- الوظيفة الوحيدة للذاكرة تكمن في مساعدتنا على الندم.

- يمكن الزعم بكل ثقة أن القرن الحادي والعشرين ، وهو
أكثر تقدما من قرننا ، سوف ينظر الى هنتر وستالين

باعترابهما طفلين في جوة.

- يا لكمية التذب التي تتراح في دماغها!

- يعتبر ثثرة كل حوار مع شخص لم يعرف الألم.

- نظريا لا يهمني كثيرا أن أعيش أو أن أموت ، عمليا ،
تشغلي كل أشكال القلق التي تفتح هوة بين الحياة والموت.

- كل فكرة خصوية تتحول الى فكرة كاذبة ، تتحل الى
معتقد. وحبدا الفكرة العقيم تحافظ على حالة الفكرة.

- الانسان هذا المبيد ، يلاحق كل ما يعيش ، كل ما يتحرك:

قريباً سوف نتحدث عن آخر قملة.

- كل كائن هو شديد مدمر.

- الحكمة تستمر جراحاً أنها تعلمنا كيف ننزف خفية.

- ملئت من كوني أنا، ومع ذلك أتوسل للألهة باستمرار كي

تعيدني إلى ذاتي.

- كلنا نعيش في قرارة جحيم، وكل لحظة فيه معجزة.

«... يكون المرء قد ولد»

- كلما توغل المرء في طريق مسدود ازداد عدد الفنانين. هذا

الخلل يكلف عن كونه كذلك إذا فكرنا بأن الفن، في طريقه إلى

التضروب، صار مستجيلاً وسهلاً في آن.

- ما يجعل الشعراء السيئين أكثر سوءاً هو اكتفاؤهم

بقراءة الشعراء (مثل الفلاسفة السيئين الذين لا يقرأون إلا

الفلاسفة الدينيين) والحال أنهم - الشعراء - قد يستفيدون

أكثر من كتاب في علم النبات أو الجيولوجيا. لا يمكن للمرء

أن يفتني إلا إذا عايش اختصاصات بعيدة عن

اختصاصه. وهذا لا يكون صحيحاً، طبعاً، إلا في المجالات

التي تستفحل فيها الآنا.

- ترياق السام هو الخوف. ينبغي أن يكون الدواء أقوى من

الداء.

- الخوف يؤدي إلى الوعي، الخوف المرخي وليس الخوف

الطبيعي ولا لكانت الحيوانات قد بلغت درجة وعي تفوق

وعينا.

- الطريقة الوحيدة لبلوغ ما هو كوني تكمن في ضرورة

انشغالنا بما يخصنا فقط.

- إذا أردت التعرف على بلد، يتوجب عليك أن تعايش كتابه

الذين من الدرجة الثانية، فهم وحدهم يعكسون طبيعته

الحقيقية. أما الآخرون فإنهم إما يشبهون به/ أو يشوهون

ضخالة مواطنيهم: ولا يريدون ولا يستطيعون أن يكونوا في

مستوى واحد معهم. إنهم شهود مشبهون

- نقبل من دون رعب فكرة التوأم المتواصل، وسالقابل من

شان البيلة الأبدية (وهذا هو معنى الخلود لو كان ممكناً)

أن تصيبنا بالرعب.

- اللاشعور وطن الوعي منفى.

- كل جيل يعيش في المطلق، ويتصرف كما لو أنه بلغ القمة،

بل نهاية التاريخ

- لا يمتلك قناعات إلا ذاك الذي لم يعرق شيئاً.

- كل شعب، في مرحلة من مراحل تطوره، يذهب به الظن إلى

أنه شعب مختار. عندما يعطي أفضل وأسوأ ما فيه.

«... من الصباح إلى المساء، نصنع الماضي.

- كلما مر الزمن ازدادت قناعاتي بأن أعوامي الأولى كانت

فردوساً. ولا أشك أنني مخطيء: لو كان هناك فردوس

فإنه يتوجب على البحث عنه قبل أعوامي كلها.

- في القرن كما في كل شيء يكون الشارح عادةً نبهياً وفعلنا

أكثر من النص المطروح. هذا ما يمتاز به القاتل على الضحية.

«كتاب «اعتراقات ولعنات»

- إن تطبيق المعاملة ذاتها على الشاعر وعلى المفكر تبدو في

خطأ في الذوق. ثمة مجالات لا ينبغي أن يقترَب منها

الفلاسفة. تفكيرك القصيدة كما تفكر منظومة (فلسفية) هو

جريمة، بل عمل تدنيسي وانتهاك حرمان.

أمر مثير للفضول: الشعراء يتهجون عندما لا يفهمون ما

يكتب عنهم. ذلك أن الرطابة تغريهم وتوهمهم بتحقيق تقدم.

هذا الضعف يجعلهم دون مستوى نقادهم وشايعيهم

- أفضل طريقة للتخلص من عدو هي أن تمدحه أينما حلت.

سوف ينقلون إليه ذلك فلا تبقى لديه قوة لأعاجبك. لقد

حطمت قوته... وسوف يواصل حملته ضدك دائماً، لكن من

دون صرامة وبأس، إذ يكون قد كلف لاشعورياً عن

كره. لقد هزم وهو يجهل هزيمته.

- أولئك الأبناء لم أرغب لم حبيبتهم، ليتهم يذركون السعادة

التي يدينون في لها

- لا يسكن المرء بلاداً، بل يسكن لغة. ذلك هو الوطن ولا

شيء غيره.

- من يعيش الخلود يفوت... سيرته الذاتية، وفي خاتمة المطاف

لا تكون ناجزة أو مكتملة إلا المصائر المحطمة.

- الجلم بللغائه للزمن، يلغي الموتى. والمتو يتسفلون ذلك

كي يزعموا، بالبراعة رأيت أبي. كان كما عرفت دائماً. ومع

ذلك تردت قليلاً. وإذا لم يكن هو؟ تعانقنا على الطريقة

الرومانية، لكن كما هي الحال معه دائماً، من دون دفق

حنان، من دون حرارة من دون إظهار مشاعر الفرح مثلاً

هو متعب لدى شعب مفتوح. وبسبب تلك القبلة المتحطمة

التلجية، تبين أنه هو فعلاً، استيقظت وأنا أقول لغيري أن

المرء لا يبيع من الموت إلا دخيلاً متغصاً، وإن ذلك الخلود

الزعم هو الوحيد الموجد.

- النقد تفسير خاطيء ومعكوس. ينبغي أن تتم القراءة من

أجل فهم الذات، لا من أجل فهم الآخر.

- كل رغبة تبيت في داخلي رغبة مضادة بحيث، مهما فعلت،

لا أجد قيمة إلا لما لم أفعل.

- سوف تدل نهاية الاسمية عندما يصير الجميع مثلي

هكذا قبل ذات يوم، في سورة لبست مؤهلاً لوصفها.

- ما أشد ما كان البشر يتبادلون الكراهية في الظلمة وعقوبة

الكهوف! هذا ما يجعلنا نفهم لماذا لم يرغب الرسامون الذين

كانوا يتعيسون داخل تلك الكهوف، في تخليد وجوه من يشبهونهم وفضلوا عليهم وجوه الحيوانات.

كثيرا ما ينجس الجوهري اثر حديث طويل، الحقائق الكبرى تقال على العتبات.

الرسالة الجديرة بهذا الاسم تكتب تحت وطأة الاعجاب أو الاستنكار أي المبالغة في كلتا الحالتين. لهذا نفهم لماذا تكون الرسالة الجدية رسالة ميتة في المهد.

تغير الكاتب لغته يعادل كتابة رسالة حب بوساطة قاموس.

ليس غير الموسيقى لربط صلة لا تنقسم بين كائنين. أي هوى هو هوى فان. إنه ينحط شأنه شأن كل ما له صلة بالحية. في حين أن الموسيقى ذات جوهر أسمى من الحياة، وبالتالي أسمى من الموت.

من الملاحظ أن الرطانة الفلسفية، وهذا عين الصواب، سريعة الانتشار، شأنها شأن اللهجة العامية، والسبب؟ الأولى مفرطة في تكلفها، والثانية مفرطة في حيويتها، إفرطان مدمران.

الانتعاض أو هزة الجماع، نزوة، اليأس أيضا. أحدهما يدوم لحظة، والثاني يدوم حياة.

حقيقة أن الحياة ليس لها معنى، هو ميرر للعيش، وهو الوحيد على أية حال.

في بحثها عن صيغة قابلة لارضاء الجميع، ركزت الطبيعة اختيارها على الموت، والموت، كما كان متوقعا لم يكن ليرضي أحدا.

يعيش أيامه الأخيرة منذ شهور منذ أعوام، ويتحدث عن نهايته بصيغة الماضي، عن وجود يلي للمات. استغربت كيف أنه لا يأكل شيئا تقريبا ويتوصل إلى البقاء: هجسدي وروحني استغرقا الكثير من الزمن والضرووة من أجل الالتجاء، إلى درجة أنهما لا يتوصلان الآن إلى الانفصال.

وإذا لم يكن له صوت تشربه توبة احتضار فلن مرد ذلك إلى كونه لم يجد على قيد الحياة منذ زمن طويل. وأنا شعبة مظافه. هذه اصبح عبارة قالها بخصوص تحوله الأخير. وعندما حدثت عن احتمال حدوث معجزة، كان جوابه: "يتطلب الأمر كثيرا من المعجزات".

كان علينا ألا نتكلم إلا عن الأحاسيس والرؤى، وليس عن الأفكار أبدا، لأنها لا تنبثق من دواخلنا ولا تكون ملكتنا حقا أبدا.

مدمر ويكتسح بالسام، هذا الاعصار على البطيء.

في التخلص من الحياة حزمان من سعادة السخرية منها فدا هو الرد الوحيد على من يخبرك بأنه يرغب في التخلص منها

- أجدى طريقة لاكتساب أصدقاء أوفياء أن تهنتهم على قشلهم.

- عندما نموت نصير سادة العالم.

- التدقيق الخالص للزمن، الزمن العاري والمختزل في جوهر متدفق بلا انقطاع للحظات، تدركه في الأرق، كل شيء يخفتي. ويشرب الصمت إلى كل مكان نصنت فلانسمع شيئا. تكف الحواس عن التوجه نحو الخارج. نحو أي خارج؟ أنه انغمار لا يبقى فيه إلا هذا التدقيق الخالص من خلاننا، وهو نحن أيضا ولن ينتهي إلا مع النوم أو طلوع النهار.

- إذا كنت أفضل النساء على الرجال فلأنهن يميزن عن الرجال باختلال أشد في التوازن، وبالتالي، بتعقيد أكثر، وتوقد ذهن وصلافة، من دون نسيان ذلك السمو الغامض الذي تمنحهن إياه عبودية القرون.

إن الندم، كهجرة في الاتجاه المعاكس، إذ نعتنا باستعادة حياتنا، يوهمنا بأننا عشنا الكثير من الحيات.

- يقاس عمق أي هوى بالمشاعر الدنيئة التي تسكنه والتي تضمن كثافتها وديمومتها.

- الكتابة تنفذ من ذاتها ولهذا لا تعرف كيف تتجدد.

- كلما تأملنا أكثر طالبنا بالأقل. الاحتجاج علامة على أن الإنسان لم يجتز أي جحيم.

- موقعنا في مكان ما، بين الوجود والعدم، أي ما بين وهمين.

- رفعت جبال الهملايا طيلة الليل - كيف أسمى ذلك نوما؟

- بعد كلام كثير لمدة ساعات هائلا يغزوني الفراغ، الفراغ والخزي. أليس من البهامة أن يكشف المرء أسرارهِ ويعري كيانه، أن يحكي ويستمع إلى من يحكي، في حين أن أكثر لحظات حياته امتلاء قد عرفها خلال الصمت، خلال الإدراك الحسي للصمت؟

- إنت الآن هادي، لقد نسيت عدوك. أما هو فيسهل ويتربح. ومع ذلك عليك أن تكون مستعدا عندما يهجم. سوف تنتصر عليه لأن الضعف تمكن منه بسبب ذلك الهدر الهائل للطاقة، أي الحقد.

- "ورأى الرب أن النور حسن".

هذا أيضا هو رأي الفاتين، ماعدا الأرقين. فالضوء عندهم اعتداء، جحيم أقسى من جحيم الليل.

- لا شيء أشد أزعاجا لاستمرارية التأمل من الشعور بالحضور الملح للدماغ. ربما هنا يكمن السبب في أن المجانين لا يفكرون إلا من خلال بروق (ومضات).

- منذ القدم ونحن نموت ومع ذلك لم يفقد الموت شيئا من نضارته هنا يكمن سر الاسرار.

- أن تقرأ يعني أنك تترك آخر يجهد من أجلك. إنه الشكل الأكثر لطفاً في درجات الاستقلال.
- ما أن أخرج من مأثاء حتى أنام.
- لكي تبني الحصار فوقعتها يتوجب عليها أن تمرر في جسمها ما يعادل وزنها خمسين ألف مرة من مياه البحر.
- إلى أين ذهب باحثاً عن دروس في الصبرا
- أن تكون أو لا تكون.
.. لا هذا ولا ذلك.

- حذار من المفكرين الذين لا تعمل عقولهم الانطلاقاً من الاقتباس.
- إذا كانت الروابط بين البشر على هذه الدرجة من الصعوبة فلأنهم خلقوا للعراك وليس لاقامة «روابط».
- الارتياح يتسلل إلى كل شيء، لكن مع استثناء مهم: لا وجود لموسيقى ارتياحية.
- آخر شاعر مهم في روما، جوفنال، وآخر كاتب لامع في اليونان لوسيان، كلاهما تعامل مع السخرية التي انتهت إليها أدباهما، كما ينبغي لكل شيء، سواء أكان أدباً أم لا، أن ينتهي

- يا لحظ الذي يتمتع به الروائي أو المؤلف المسرحي في التعبير مبتكراً، في التخلص من صراعاته، وأكثر من ذلك، في التخلص من كل أولئك الأشخاص الذين يتسكرون داخله! الأمر مختلف بالنسبة للباحث فهو محصور في جنس جاهد لا يسقط فيه تعارضاته الخاصة إلا عبر مناقضة نفسه في كل مرة. في الحكمة تحرر أوسع - انتصار للأن المجزأة.
- أراء نعم، قناعات لا، هذه هي نقطة البدء لألفخار الفكري.

- لا شيء يعادل الظهور المفاجيء وللصورة لحظة الاستيقاظ: إنه يعيدك إلى النور مليارات السنين حتى العلامات الأولى، حتى إشارات الوجود، أي في الواقع، حتى المبدأ ذاته للصورة.
- كل ما نستطيع تصنيفه قابل للثلف لا يدوم إلا ما هو قابل لتعدد التأويل.

- في أوج الليالي، لا أحد غير مجتمع الدقائق، كل دقيقة تتظاهر بمراقبتنا ثم تهرب - فرار يليه فرار.
- كلما تقدمنا في السن أدركنا أننا نتوهم أنفسنا متحررين من كل شيء وأنها في الواقع لسان متحررين من أي شيء.
- الأوراق الأخيرة تسقط مترقصة. لا بد من جرعة كبيرة من فقدان الحس كي نواجه الخريف.
- ما أعرف يقوض ما أريد

- يأتي وقت لا يقلد المرء فيه إلا نفسه.
- في لغة أخرى مستعارة (غير اللغة الأم) نكون وأعين بالكلمات. فهي لا تكون موجودة فيك بل خارجك. هذا البون

بينك وبين وسيلتك للتعبير يقصر ضعوبية، بل استجابة، أن يكون المرء شاعراً في غير لغته. كيف عماس تستخلص جوهر كلمات ليست متجذرة فيك؟ إن القادم الجديد يعيش على سطح الكلمة، ولا يمكنه في لغة تعلمها متأخراً أن يترجم ذلك الاحتضار الباطني الذي ينبس منه الشعر.
- «لماذا الشذرات؟» سألني مؤاخذاً ذلك الفيلسوف الشاب.
- «بسبب الكسل، بسبب الخرق، بسبب القرف، لكن لأسباب أخرى أيضاً...» وبما أنني لم أجد منها سبباً واحداً، أظنني في تفسيرات بدت له جادة وانتهت بإقناعه.
- على أية حال، لم أضع وقتي، أنا أيضاً تمرغت، كأي إنسان، في هذا الكون الزائغ.

ملحسق:

هذه شذرات مختارة من كراس نشرته مجلة «ساجازين ليرير» للغة الأديب الفرنسي (سبتمبر ١٩٩٧) وتضمن بعض الكتابات التي لم تنشر ضمن الأعمال الكاملة
أنا كان هناك غفول للطقس، فهو أنا. أقول هذا بكل الافتخار المطلوب.
أنا متقدم كثيراً على الوقت.
أنا فيلسوف عوام. أفكارها إذا كانت هناك أفكار، تنبع، إنها لا تفسر شيئاً بل تتفجر.

- بالأساس في القطار الذي كان ينقلني من كومبياني إلى باريس، أمامي نساء (١٩ عاماً) وشباب. حاولت مقاومة اهتمامي بالفئة وبجاذبيتها، ولكن أوصل إلى ذلك. تخيلتها ميتة، في حالة غشة متطلعة، وفتيات ميتة، وحملتني. انهم، شتمتها. كل ما فيها، في حالة تطل، لكن، دون من طائل. ملك منهنما نجيتني، تلك هي معجزة الحياة.
- منذ خمسة وعشرين عاماً وأنا أعيش في الفنادق. وهذا امتياز، ما من استقرار في أي مكان. وهكذا لا يتسكك المرء بشيء. ويعيش حياة غابر سبيل إنه شعور دائم بالرحيل الموشك، إدراك لواقع انتقال إلى أقصى حد.
ماذا تفعل؟ انتظري

سارمي انتحاري. هذا ما امتاز به عن التلقين الكبار الذين كانوا إجمالاً مستسلمين وعاديين.
- لو كانت في شجاعة كافية، كل يوم، كي أصرخ ربع ساعة لشتمت بوازن كالم.

- إلى السيد «س» الذي ما أنك يضرب نفسه بعنف باعتقاده بأنه مسؤول عن انتحار زوجته - أو ضمت باب الانتحار كأم فيها، وإنها لم تكن تنتظر سوى ذريعة حتى تقتل نفسها، وإذا كان له من ذنب فهو توفيره لتلك الذريعة. هذا كل ما في الأمر «كان الانتحار فيها، تماماً كما كان تكبير الضمير فيها قلت له»
- ما من اللذ، أو تكبير الضمير؟ إنه الرغبة في أن يجد المرء نفسه ميتاً، في أن يلتذ بتفريق نفسه، في أن يرى نفسه وجسده أسود مباهي في الواقع.

عقد مائليون ثلاثين ألف جندي في معركة «فايرام» من دون أن يشعروا بأي ذنب عانى من سوء المزاج فقط. لكن ما جدوى ملاحظة هذه الأمور؟ أنا الشعور بالذنب لا يصيب إلا الذين يتقصصون الفصل، الذين لا يستطيعون الفصل. وهكذا فإن الذنب عندهم يحل محل العمل.

- عندما يكون المرء وحده، حتى وإن لم يفعل شيئاً، لا يصح بأنه يبد وقتاً لكنه تقرباً لا يبد إلا إذا كان في رفقة
- لا شيء لدي حتى أقوله، لا بهم، هذا «اللا شيء» حقيقي وخصب إلا وجود لدور معين من الذات. هناك كيفية دائماً، وحتى وإن تباينت في أهل ملاقة الذات، ذات يوم.



تصوير عبدالنعم لمسي سبطه عام

عارية بجانب الحائط، على الأرض، تتكومين، وتستبدلين
النشيج بالصراخ المكتوم وتعضين على خرقته، سيتضح لك بعد
انتهاء النبوة أنها كانت قدرة، وبعد أن يذرف جسدك كل
مرارته سوف تحثن نفسك على التماسك، هنا مقبرتك وتك
الليلة بالذات هي ليلة مولدك، هو يعرف ذلك، أنت قلت له مثلاً
قلت منذ سنة بالضبط بلهجة تعثيلية حفلتها من كل الروايات
التي قراتها عن التمرد... هل يمكنك أن تشاركني الاحتفال
بليلة مولدي؟!، متأكدة ساعتها أنك تمارسين أخيراً دوراً يليق
بك، وأنت لست جبانة ولا مكشوفة، ولا موتودة في جذع نخلة،
وأنت كائن عاقل، بالغ ومن حق أن يفخر ، متحمسة أكثر من
اللازم لفكرة أن كل ما لا نطاله نموت بحسرتة ، مصممة أن
تحققي إيجابيتك ، فالوقت مناسب لمغامرة كبرى كغمارتك...
تضعين مقدمات أكثر مما تستحقه لسة يد مهما بلغت
عقيريتها، لذلك وجدت في تفاصيلها نفسك، نفس السراويل
التي طامأ ضللتك ، هي التي قادتك إلى تعريج كفه، الخطوط
التي تتحسسنيها بيدك، موضع بصمته، ملامحه التي لا
تجدينها في ملامحه، حقيقته التي تظنين أنه يخبئها تحت
تفاصيل من الشك والعدوان والوشايات، نفس الخراط التي
تأمت بها روحك بين مقبرة وإطارات وحكايات لوتى جدد،

ما في الدنيا حالة تعدل محبين، إذا عدما الرقياء، وأما
الوشاة، وسما من البين، ورغيا عن الهجر، وبعدا عن الملل، وفقدا
العذال، وتوافقا في الأخلاق، وتكافيا في المحبة، وأتاح الله لها رزقا
دارا، وعيشا قارا، وزمانا هاديا، وكان اجتماعهما على ما يرضي
الرب من الحال، وطالت صحبتتهما واتصلت ال وقت حلول
العمام الذي لا مرد له ولا بد منه، وهذا عطاء، لم يحصل عليه
أحد، وحاجة لم تقض لكل طالب (ابن حزم، طوق الحمامة، باب
الوصل).

سيفتح باب العربة ويقول لك

انزلي!

في الشوارع المعتمة

حيث تطل صوحيباتك من النوافذ

ويبتسمن

وأنت متلبسة بالجريمة

انزلي!

لا أريد أن أرى وجهك..

.. وأمسك بين يديك، ويداك بين ساقيك في الحجرة للمعتمة.

* كاتبة من مصر

يخرجونها من الأساطير ليكلموك عن أصلك وقصلك وما يليق بك وما لا يليق، (اليسانية التي علقها على نافذتك تؤكد غير ما ترسله من إشارات أن الحياة ليلة واحدة، وعصفوران كانوا يطرقان النافذة التي هي نافذتك، التي يدخل منها القمر إلى فراشك، أكاد أنه لابد أن تسلك هذه المتاهة، لابد أن تمدي يدك إلى معصمه، حيث يكمن النبط، وأن تضعي سياتيك هنا، لتعلميه كيف يكون الحب حياً.

يده التي سينفضها بعد عام وهو يقول لك إنه ليس من المناسب أن تمسكيها في السنيعة، ستعقدين أن لسانه يقول أشياء كثيرة لا ينبغي تصديقها وتواصلين البحث في كفه عن ثلاثة خطوط، باحثة عن حكم الذي يتوهج بين أصابعه، بدأ منذ عام، وفي نفس الليلة التي توافق وضع خرقه في قم الملكة ناريمان كي تتلفك جدتك، صغيرة وزرقاء ومتعجلة، كما أنت دوما متعجلة على الحياة؛ بعد سبعة شهور فقط تقررين النزول ليلية معتمة كهذه، عارية، ومسارا للسخرية كما أنت الآن.

قلت إن الحكاية تبدأ دائما بعصفور يطرق النافذة، ينقر مرآتك ويحلق ثم يعاود اللعبة فتبتهمين سائلة أمك التي تجلس الآن وحيدة، تحرص في خطاباتها القديمة وتحدثك عن التفاته والأرجان المشغولة، وعن هذه التنبؤ التي تعرفين تماما أنها اثر حصرة لعلها بها هنا في مفرق شعرها، تضمين جسدك في الليل وتبتسمين..

«هل يمكن أن تشاركني الاحتفال بليلة مولدي؟»

ندوة جذرات وعرفت كيف تخرجينها من فمك، بعدها بررتها بالوحدة والقلق والصداقة، ودستت بين الحكايات التي كنت تفتريها لتحكيها سؤالا أكثر فصاحة عن ارتباطاته، ومواهبه، وكنت مستعدة لأي اعتذار هذه المرة، فدون أن يؤكد لطفك وأخلاقك، وقلت، وقبل أن يضيف أنك مثل كل أخوته، كنت ستسحبين معتذرة لنفسك مرة أخرى عن سوء التوقيت أو سوء الاختيار أو القسمة والنصيب.

لكته لم يقل أكثر من اللازم ليحملك معتقدة أنك بسيطة ومتحررة وقادرة على الحب والحياة، ياتيك ابن حزم، يترك لك أول عبارة في دفتره.

«الحب - أعزك الله - أوله هزل، وآخره جد، دقت معانيه لجلالته عن أن توصف، فلا تترك حقيقتها إلا بالمعانة.

تضمنين يديك حول جسد العاري أكثر، ويلامس خدك الأرض الباردة، وتمسكين كل ما ادخرت من معاناة.

تمدين يدك، يدك القلقة التي كانت تمسك بشدة في عنق أبيك خوفا من مفارقتها، أصابعك المتوتره التي كانت تستدعي بأيدي صويحيباتك بالدرج، يردك الذي دسسته في الفغار متعففة من السلام والكلام والتلاصق، أيا كان صفته، تبحثين بين الخطوط عن اسمك المحفور بين التعاريج في كفه، تسألين وتجيبن، تضمك وتضمكين، وتمسح عن قلبك كل هواجسه، وتسقط الحروف

المنطوقة والمكتوبة والمحفورة في الذاكرة، تبتسمين في بلامه، ولا تحاولين اصطناع أي مبرر لاندفاعك، ثم تستقبلين كل صباح بصوته.. أين تخفين أرقك؟ كيف تغافلينيها لتسرفي حكت في الحياة، صوت العصفورة وهي تنقر الزجاج تغازل نغاسك، استيقظي، سيمر الآن صوته، بين النعاس والأرق، تتأملين وجهك، تجلسين على حافة الفراش قلقة، افتحي صدرك قليلا، تأمني عتقك، مدي يدك وتحسسي مفرق صدرك وتتألمي حتى يرن الهاتف، تركضين كغارة ثم تتعصص روح طفلة تلعلم المشي، تتأثنين بكلام غير مفهوم، تنسين كل الذي اعددها سويا. يسالك. «ناثمة؟»

تتأثنين: «نعم.. يا غيبة قولي له إنك لم تألمي أبدا.

يحمل: «صوتك جميل»

تضحكين قليلا.. «صوت ضحكك أجمل»، يقول.

يتسارع نبض قلبك، كنت كبيرة وأنت تنظرين في المראה وتحت عينيك التجاعيد، وفي مفرق صدرك قطعة ثلج، طفلة أنت الآن غارقة في الصمت، الطم خذودي وأقول لك إنه يغازل لك يغارك أنطق!!

تحتضنين الهاتف وتقرصين على الأرض أمام فراشك وتواصلين حكاياتك الخرافية.

«هل تسمع صياح الديوك؟»

تضحكين «إنها ديوك أمي، تقف تحت النافذة وتقلع ذلك، تقطعين بين كل مقطع بضربة قصيرة ومهذبة، إنها لا تضايقتي..» تبتيت في عشتاه «إنها تسكن أشجار العبل التي تفصل بين بيتنا وبيت عمي»

«كانت مزجة في البداية ثم اعتدت عليها، تسكن أشجار العبل عاصفير غريبة، إن لها صوتا «حادا».. عصفوران فقط ينقران نافذتي كل صباح».. منتهى الأزعاج «يقاطعك، ربما متحابين، عصفور وليفته، تخجلين خجلك معناه أن تضاهلي ارتباكها، ويتم اختزال سنوات عمرك أكثر وتراوغي مكلة باتجاه آخر، «هوق التليفون يسكن كروان»، «أسقطه عامل التليفون في العام الفات و هو يغير الأسلاك، لكته عاد وبني العش في نفس الموضع» يتنهد، تستمعين حركته في فراشه ربما يدس وجهه بالأغطية مثلك، لو فتحت أمك الباب عليك الآن فستعرف من أحرار وجهك أنك تكلمين حبيباً ما، ستقلع الباب بأشفاق لارتباكك، وتزادين ارتباكاً لو تئام، ستدركين أنه يتمنى لو يضمك الآن وأن تغلقي الهاتف وأن تخفين تحت منه الأغطية التي تختفي بها أنفاس تئاميه، تصمتين قليلا، هنا الصمت وصلما للوحيد، حين تتعاجبن أصابعك تنحدر من تحسس الندة التي أسفل شفتك، مارة مرفقتك إلى مفرق صدرك ستضمين ياقة القميص وتغلقي أنزاره حول عتقك وتواصلين «هل تسمع صوت كلابنا؟».. «إنها ستة.. كلابون، وبيجنه ومائيرة، وزينة، ودفندق وديانا».. «كان بيجن أكبرها، إيه يشبه

أحدا أعرفه، عيناها ليستا غريبتين على الإطلاق... «كارلوس وزينة لولهما أسود، وزينة لا تلد ذكورا إلا وتموت منها. ربما تأكل أولادها، المرة الثالثة وجدنا رأس أحد أولادها تحمله في لها وضعت بجوار شجرة وكانت تبكي، كان جسده مأكولا، أسي تقول لا يمكن أن تأكلها، إنها خائفة فقط، وتركها للعرة والقرنان، «ديانا بيضاء جيدة وضعا لها بيونيا حمراء، هي صغيرة وبدينة، دققق لونه بني تقريبا يشبه الدببة تدخل أمك حاملة سجادة صلاتها، يبكك ويقول لك:

«سأحدثك في المساء، تقرصصين في فراشك وتخبئين وجهك بالأغطية منتظرة هذا المساء.

الآن أنت حرة بلا قفاز ولا أغطية ولا وجه أمك الذي يزدك لربنا، كآ، تمدنين فكك لصويحياتك أيروا في ضوء خطوطه هل يزال على المساء وقت طويل؟! أنتظرتين طويلا متقلبة على أوراق ابن حزم، طوق الصلابة، أول كتاب قرأته في الحب، رأيت فتى فيه بمصانة يقبل الجوارى خلف الوسائد المترصة في باحات الدور ويكتب في أيام النزاهات «الحب أعزك الله أوله هزل وآخره جد، تخطين سهاما باتجاه التمرد والقمع الاجتماعي، التمرد والتمزق الحضاري، ازدواجية المثقف ودوره في فرض القيم العظيمة، خطوط عريضة مرسومة بعناية تليق برسالة دكتوراة، قد تجدنين أولجا «في الشرفة تدخن وتكتب أشياء مهمة ملك في أوراقها، وبين كل فاصلة تتوقف لتدخن سيجارتها وعيناها اللامعتان في عينيك، تقول: «كيف تعتقدن أن يعيش رجل لمدة عام دون أن ينام مع امرأة.. أنتم متحفزون تعامد، لكن في الإعلان عن نزواتكم وليس معاشتها، وقيل أن يرمي العقب ستعيد صياغة السؤال لتؤكد لك أنها تصيغ جملا عربية فصحة، مبررة عن مقاصدها بالضبط «كيف يكتفي رجل بأصابع بأمرأة تحدثه في الهاتف عن القطط والكلاب في الشوارع؟!» قدقنين كل الأوراق من على الطاولة، عاجزة عن استكمال استئصال القلب إلى متاهات جديدة، ناسية أنك لحم ودم، متحمسة لاتهامه بأنه يخونك وأن هناك كثيرات في قراشه، وأنك لن تكوني واحدة منهن، أنت عاجزة عن ذلك مشبوبة في خطوط الحزير والفتنة، رغم كل تمريناتك عن فك أزارر البلوزة، مادة يديك إلى آخرها، متحمسة التعاريج التي تحبينها في فك، معتقدة أنها خريطة روحه التي لا يعرفها، هي أصدق من عينيته الجادتين اللتين بمواجهتك، أصدق من لسانه الذي يركك بالاحجار

والمقدان متجاوزان، والمرأة التي أمامكم في الشبابة يضعها حبيبها، تمدنين يديك إلى يد، هي فقط التي تعرفك وتطمنين لها، يديها يبعيدا «الآن»، يصافح يديك بدفعة ويذكر «لا أريد أن أرى وجهك ثانية» حتى نهاية العرص، وقبل أن تسقط الستارة يفاجئك بها كفتلة على جيبك يوم مولدك احتفالا بمرور عام كامل على أول كلمة

محبة تخرج من فمك «بيدو أنني وقعت في محبتك!..»

الورد أسفل قدمك، الورد الذي أعدته لتقدمه له بعد أن تطفئا الشمعة، وتخرجين الحرقين اللذين رسعتهما للمصانغ وشرحت له كيف يشبهكما ليصبحا حرما واحدا، تصميميا يثبت أنك تفهمين في النحت، قلب كبير على شكل «أحبك»، يضم الحرقين مضمومين كوردة ومتعاشقين كالمرت والحياة، تشكين أصابعك في أصابعه قبل أن تطفئا الشمعة ويبكك في فمك، ودون أن تخافي أو تخجلي أو تختلعي أشياء لتغضبي منها لتتهربي من أنفاسه القريبة، مطاطة رأسك خجلة من فم مشروط بالخياطات ومسقوف بالوواح المعدن أنه الآن جاهز للاتصاق ناسيا جروحك، لكنه لم يبكك ولم تغضبي، عقدت فمك كما كنت تغلغلين وأنت طفلة وسكبت عينيك دموعا لم يرها، وتظاهرت بالغناد، وعدت مهزومة أكثر لتجلسي فوق أحباطاتك تتكئين في أوراقك أشياء لا هي قصص ولا أشعار، إنها فقط خدوش وجهك من أثر حادث قديم.

الولد الذي أحب أهداني عقدا بلون الغيم، وغاب، فظلت أعد حبات غيابه، وأخضبت الأيام، مرة بلون القمر، مرة بلون الشمس، ومرة بلون دمي الذي يلفظه رحمي في موعده. ودار كل شيء دورته، وحين توست صدر غيابه نظر في وجهي وقال: «إنه مليء بالندوب». الولد الذي أحببته كانت عيناها مليتتين بالشجن، وفي فمها جرح قديم، وحينما يبكي يداري وجهه بكفيه ولا يرى أحد إلا جمود حديقته. قابلني اليوم ولم يكن فيها إلا التجامل، قال إن كل النساء اللاتي يعرفهن يجبن العطور، ويحاكين الملائكة، حاولت تقليدهن في الحقيقة، لكنني بعد أن سكبت كل العطر الذي أهداني لي، اكتشفت أنني ليست وردة ولا فراشة ولا ملاك، ولا حتى طفلة لقطة تتسول محبتها، أنا نبتة صبار صحراوي يتزود بالمرارة كيلا تلغمه القطعان الهالكة.

الولد الذي أحببته وأريبت أسي صورته، وتجرات وصارحتها في صحوي أنني أحبه صار إذا حدثت عن محبتي يركنني بالبحارة، وأمي التي كانت تشمت في خيبياتي، صارت تشاركني الوسادة التي تمص دعة من عيني ودعة من عينها

الرجال الحمقى صاروا إذا نظروا إلى وجهي يقولون «ملاكاء الرجال الحمقى صاروا يتقنلون في عيني، الرجال الحمقى لم يبروا قمي المساك بالخياطات، أنت وحدك الذي بحثت ودققت فلم تجدني ملاكا ولا قطة تموء، فهل أفرقتك أسي عينيها ترى أنني «خلفة شراطين»، وأنا التي لو فقت لك للمرة الأولى فلن تجد عيني أبي لرائي بهما، ستجد فقط محجرين خاويين من اللق، لكلك لو نبشت في التراب قليلا ستحد قلبي

الصديفة التي كانوا يربطونها في ساق الفراش، كان اسمها

«وهي» كانت جميلة جدا، تهزب من بيتهم حين ينامون وتأتي إلي، وقد تبسّع في الثواب، لعروستي، وحين تبني البيوت كانت تختار دائما أن تكون العروسة، وكنت أرضى أن أزورها، وأزهد في فرحها، ولم أكن العريس ولا أمها ولا أباهما فقد كنت أرضى بأن أكون وصيفتها والصديقة التي كانت أمها دائما تكويها في سنانها، لم أعد أنكر اسمها، كانت تبكي وتكشف فخذها وتريني العلامات وعندما صارت أطول مني قليلا كانت تكلمني من خلف قلوب بابهم ويقول إن أباهما منعها من الخروج، وأن أمها ستذبحها لو كشفت فخذها ثانية.

أما الصديقة التي ماتت فكان اسمها «مهة» كانت وديعة جدا وكنت أحبها، كانت تقرا لي كفي وتقول إن أول حرف من اسمه «الف»، وتكرني. بعد ذلك أبحت عن كل الأسماء التي تبدأ بـ «و» ولم أكن أجزم أن أقول إن أمي لو ماتت فـ «و» زوج غيره، لكنها لم تمت الذي مات هو «أبي» ومهه. أما الصديقة التي كرهتها فكانت تام معي عن نفس الوسادة، وأصع يدي في يدها وحن في طريقنا للمدرج، وأحجز لها الكتب، وأدور لها المحاضرات، وأحكي لها كم أحبها. وكما أتمنى أن أعيش بجانيه، ولم أبال بنظرات الاستخفاف التي تقفلني بها، لكنني حين رأيت أديهما تتعاقبان من تحت سياج الخشب في المدرج لم أبك، وحين استعارت بلوزتي وقابلته بها قال لي بعدها إنها جميلة جدا أجمل صديقاتي، وأنها تعرف كيف تفك أضرار البلوزة التي تبدو عليك مثل سترة الجندين، انني أشبه كل إخوتي، بكيت، أما هي فلم تجادني، فقط استعارت حمالة صدري.

لا أحب لعبة العريس والعروسة، ولا أحب أن أقف في الجون، ثلاث مرات تكسر ذراعي وهم يشطون فأسقط ويصفقون للكرة، وصرت أخاف من تسلق الأشجار ولا أموات، ولا أحب الحجلة الآن أمي تقول إن ساقني ليست جميلة وأن أصابعي طويلة جدا مثل أصابع جدي، ولا أحب الاستغماية لأنني حين أخبى عيني يقبل الصبية صديقاتي من خلف الأبراج، وفي شتات البيوت الضيقة ويتركوني اتخبط من جدار لجدار ولا أعرف كيف أصل لشيء، أحب لعبة المسألة، أقول طاحون ويلهون ورائي فلا يستطيع أحد الإمساك بي، فقط أظهر وأخيو ويحلمون بـ «ماساكي» في خلواتهم فأخرج لهم لسانني وأقول «أنا القمر» وحينما أبكي من الوحدة وأقول للذي في عيني سري.. «أقرب» يقول «أنت لا تعرفين الحجة».

قبلني أبي في فمي وأعطاني وردة فلم أقبل وردا من كل صبي، ولا من مدرس الفصل ولا من «المعيد» الذي رسم وردا في كتابي وهو يشرح لي في المدرج همد زيد ضاربها، كنت أراهم صغارا جدا وليس في وجوههم الق وجه، كنت أنظر للقمر وأقول إن خلفه وجه من أحب ولا ينام في حجر غيري، وحين مات صارت أمي تغفل كل زهور الحديقة وتغلقها على صورته، وتنعس على حجر ي وتقول. أقبرني له قرأنا، وحين استكنت

لصدرها قصت أظافري وضاغفاري وحسنتني في الأظفار، وحينما أحسست بالعجز، تحسست ندوب وجهي وقلت للواد النجيل الذي يحب قناته السمراء، «أنا أحبك» فقال لي بأفس أنت مخلوق جميل، لكلك خجلة جدا، وإن هذا يربكه، وأنه يخاف لو لمس يدي أن أتحوّل إلى قطرة زئبق، ثم انسحب، وظل يصنع من شعور قناته السمراء ضفاكر صغيرة، ويصفها بعناية، ولا ينظر لي، وحين قابلت من في عيني سري قلت له «لن أفقدك» ففككت شعري وأطلت أظافري، ودهنتها بالطلاء، وقلت له اقرب، فقال لي: أنت عيشة ومستوترة.

أمي التي كانت تحكي لي الحواديت عن أبيها الذي يفلق النواذر، ويعلق اللداغ إذا تعنى بالمحبة. كانت تقول لي إذا مت من الخواف «رفيقة ومهذبة»، وإذا خاصمت صديقتي التي كانت تتشقق بلبات في فمها «أنا أجادت تربيتي»، لكن بعد أن صارت كل الحواديت لا تخيفني وقررت أن أرقص مع الغجر على الأرضة، نكست أمي رأسها ولعنت اليوم الذي أنجبتني فيه.

أمي التي أعرفها لم أرها وهي ترضعني، ولا شمت رائحة صدرها، كانت فقط تشدني من شعري وتقول «جنبة»، أهرب من الباب الذي بلا ثوب، وأصاحب بنات الشوارع، وتدخل أمام عيوقها أن تقول إنها ابنتي. أمي التي لم يعرفها هو، كانت إذا نعست في أحضانها، وتشمت رائحة عرقه، وتركت أحلامي تسرح بين خطوط وجهه تأتي وتحملني بالليل وتلفي بي في الفرقة الخاوية، وتنام بجانيه، وفي الصباح تضطك وتقول هذه المخلوقة أنت أفسدتها، ثم تجيء أنت الآن وتظاليني أن أكون أنا. أنا التي دعوت الله أن يبيت رحمي أية مخلوقاته وقررت أن أكون ابتكك فقط وأن أعطيك أصابع نحيلة تعبت في شعرك حتى تنام.

عندما كنت أريد أن أعذبه كنت أسعل وكان صديري ضيفا جدا وعليلا، تقول أمي «ذئب صغير يعوي» وعندما كان يغضيني كنت أجمع ثيابي وأضعها تحت رأسي وأنام على البلاط البارد، وأقول «ساترركم..» لأحد يجيني.. حتى أنت، فيحملني بين ذراعيه، وقد يضعني بين صدره ويظهر أمي. كبرت قليلا.. قلت لم أحب «ساترركم» إن لم تحبني ساترركم، فركني، وحين ألقيت بنفسي على رصيف قلبك البارود الموقد.. بعد المسافة أكثر، كبرت قليلا مسحت دمعتي وحملت نفسي على التماسك، لكن السعال كان قد جرح صدري.

حاولت أن أكون كما تشتهي «أنت» أو تريد «هي»، أجهت كثيرا أن أصبح المرأة التي تحبها، أو الابنة التي تليق بها، لكنني كلما حاولت أراضها، أغضبتك، وكلما حاولت مضاجعتها حرقنتني. أعرافني بحاجة لعبور بحر مالح كي أجد بعض الحلاوة في الأيام التي تمر، سأعبره، لكنني لا أريد أن تكون المرأة فقط هي وديعتكم ألقبي.

علي



عدسة آيه روي الهند

بقلم : ايريس بلديسبيريا *
ترجمة : سالم المعمرى (مستط)
مراجعة : نزيه أبوعفش (دمشق)

ساطعة بدت وكوكبة الجبار «وعالية في السماء الدلمهة
متبوعة كالعادة بدسيريوس» الكلب الوفي للجرة تحت نطاقها
تلمع كئنا لم تكن من قبل، شريط الاسفلت يرجع الوهج الذي
امتصه من قبيل، غمغمة خفيفة تكسر حدة الهدوء السحري ..
أي إياها!

أكمل علي بن جمال إحدى صلواته الخمس في اتجاه مياشر
مع الله. قبل دقائق كئنا ننسل في الطريق الصحراوي بين نزوى
وأم. استمسخني علي بإيقاف «الانداد روفر» فيبشر الماء هناك
تمكنه من القيام بالوضوء استعداداً للصلاة.

في اليوم السابق كنت أقود السيارة في الأزقة الضيقة لولاية
أدم في سبيل البحث عن الكتابات فوق بعض الشواهد التاريخية.
وبين حين وآخر تصطلم السيارة بأسيجة الطين المنخفضة التي
تحيط بمناطق النخيل. مضى على تحوالي ربع الساعة عندما
فاجأني صبيان بدرأجتهم النارية الصغيرة «وقد تمكنا من
إيقافها بعدما كادت تلامس مقدمة السيارة». انفجرت الأقواه عن
ابساماة عريضة وحطت الأيادي على موضع القلب، إشارة
اعتذار. عندها سألتهم عن المسجد. ترجل سائق الدراجة في لمح
البصر قفز داخل العربة.

بعد ثلاث دقائق توقفتنا أمام بوابة متداعية بمساميرها
السوداء الضخمة. قال علي: «قبل خمس عشر سنة، كان هذا
الباب يغلق وقت الغروب ويفتح وقت الشروق فقط، فمن كان في
الخارج لا يعود بمقدوره الدخول لأن رجال الحرس كانوا
يملكون الأوامر بعدم فتح الباب لأي سبب كان. النزاعات القبلية
* مستشرق وأستاذ في جامعة البنديقية.

كانت على أشدها، وفي الليل يحتفي كل في مخبئه الحباط
بالأسوار الطينية ومن القرى المحصنة وذلك تحسباً من غارة
محتملة، وأضاف علي أنه: تم الخروج على هذه القاعدة عندما
هدد سيل عارم الوادي بالفرق. سالت المياه باتجاه المدينة
وربما قد أدت إلى اقتلاع إحدى بواباتها، عندها صدرت الأوامر
بفتحها مع واحدة أخرى في الاتجاه المقابل بحيث تندفع المياه
خارج نطاق التحصين».

وكسماعه الحدث أول مرة يوم كان صغيراً، تأملت عيون
علي السوداء أثناء قصة هذه الحكاية مأخوذاً بالتأثير الذي
خلفته في نفسه.

كئنا قد ولجنا المدينة المبنية بالطين والتي هجرها سكانها.
قام علي بإطلاعي على آثار يقاها أحد المنازل المتساقطة قائلاً:
«حتى خمس سنوات مضت كئنا نكنس هنا». الصاروخ، هذا
النوع من الطين المخلوط بالطين والمدموم بآليات وخوص
النخل لم يستطع الصمود بسبب الحاجة إلى الترميم والعناية
المستمرة. وهكذا تداعت جذوع النخيل التي كانت تسند السقف
نتيجة التخر الذي أحدثته الأرضيات.

ها نحن قد وصلنا المسجد ومن نافذة أحد البيوتات
الجانبية كان ينساب إلينا دعاء ديني: «الله أكبر، الرحمن،
الرحيم، الغفور، لا إله إلا الله». ومن الداخل أطلت فتاة محجبة
وحللاً وأتت ارتدت إلى الداخل، رمقني علي بنظرة، ربما لمعرفة
ردة الفعل من رؤية الفتاة. أبدت عدم مبالاة مما دفعه إلى
تهندة باله.

صحن المسجد في حالة سليمة وكذلك مكان الوضوء حيث
رائحة البول كانت تضي باستخدامه، إضافة إلى الأكواخ المعلقة

التي ينظر منها ماء. شيخ ذو لحية بيضاء طويلة خرج من هذا المعبد الصغير، يتبعه عدد من الرجال والصبية بدشاديشهم ذات الألوان البيضاء والزرقاء والبنية والعمامم المشككة بمختلف الألوان. عندما اقتربوا مني وتحلقوا حولي أقهمتهم نيتي تصوير المسجد من الداخل، خصوصا المصرايب المتجهة صوب مكة بكتابات ونقوشه وذلك لصالح وزارة التراث القومي والثقافة. كانوا لطفاء مبدئين استعدهم لمعاونتي. ولا تحتاج للمساعدة هكذا حسم علي المسألة. تصرف وكأننا زملاء منذ زمن طويل فأخذ قاعدة الكاميرا والمحظفة ودخل مندفعاً إلى المسجد الذي كان فسيحاً ومقسماً إلى ثلاثة أروقة بصفوف مزدوجة من الأعمدة الضخمة. بدأ علي قراءة الكتابات بسهولة. رغم تلف بعض الكلمات وسقوط بعض الحروف، علي الحراب المبني من الجبس والذي بدا في حالة سليمة.

في مساء اليوم التالي كنت أفكر فيما جرى بينما كان علي ينهي صلاته. ارتحلنا سريعاً وبهدوء، باكراً وصلنا إلى أم. مساء الأسس سارعت لاقائنا باستحالة الذهاب إلى بيته بحكم ارتباطاتي المسبقة، هذه المرة شعرت بعدم قدرتي علي اختلاق الأعذار ولم أكن القيام بذلك خاصة أنه لم يتحصل أن دخلت بيتاً عمانياً وهذا ما أجد فضولي.

البناء في غاية البساطة، السبلية أو غرفة الاستقبال علي شكل متوازي الأضلاع مطل علي طريق سيخي وقسم آخر مشابه يستخدم للسكنى الحقيقية ومكوناً الجزء الداخلي من البيت بباحته المحاطة بسور حيث يدور الجزء الأكبر من حياة العائلة. دعاني علي لدخول السبلية مباشرة، القهوة تغلي في الدلال النحاسية علي الجمر وصوان من العنب والموز والتفاح تملأ المكان بشذاها، جهاز التلفزيون يبيت الأذان بمنظر خلفي لمسجد مسقط أثناء الليل. لاحظت وجود جهازي فيديو جاهزين للاستخدام وذلك لشح البرامج المبتة من محطة التلفزيون المحلي. تدخل علينا طفلة جميلة بشعرها الأسود ذي الخصل المعقوصة، العميون البارزة بتأثير الكحل، زوج من الخلاخيل تحيطان رسغ القدمين المصبرغتين بالحناء الذي استحصال سواداً بياضاً القدم. ركضت باتجاه علي وأخذت خلفه، تراقب الغريب الذي برز أمام عينيها. كانت ليلى ابنة علي.

علي الذي بلغ ٢٢ عاماً مقترن منذ ثلاث سنوات بأبنة عمه التي شامت الأقدار أن تكون دميعة. خضع علي لهذا العرف المتداول بين العرب وإن لم يكن راضياً بهذا القسمة، أو هذا ما بدا لي. خلال وجودنا في السبلية ظهر رجل مسن ذو لحية رمادية انه أبو علي. بدشادشته الخضيرة البالية. كان سعيداً بوجودي بينهم وبينما كان يدعوني للجلوس علي السجاد أحاطني بمجموعة من الوسائد المشوة بالمطاط الزبدى والتي تلفها

بطانات قوية. قدم التمر، أولى علامات الترحيب بالضيف في الجزيرة العربية مصحوبة بعبارة «أهلاً وسهلاً» أخذت ثمرة وبعد أن أكلتها لفظت نوى الثمرة في يدي المكورة كأي أوروبي متحضر. لم يكن تصرفاً في محله. شرح علي كيفية أكل التمر بطريقة المعاني المدرك للأصول: تستخرج النوى بطريقة الضغط بالأصابع علي الثمرة مع مواصلة الدلك عليها. العصيد للتكون يقمس في زيت السمسم لأفشاء النكهة ولكن أبو علي لم يكف بذلك بل قام بالعملية كاملة أمامي ثم قدم لي نتيجة عمله. لم يقب علي بال علي عدم استطاعتي تذوق خلطة التمر بالزيت، أدرك بأن التذوق لا يعتمد علي عوامل ذاتية فقط بل يشمل نواحي التأديب والعادة وبالتالي لم يلح علي. فيما بعد فهمت أن عادة الألاح وفرض العادات المحلية علي الضيف كما هو الحال في البلدان العربية الأخرى لهي أقل حدة وتأتي بشكل متوازن ومنطقي في مناطق عمان وبذلك أثبت علي أنه رجل مدرك ومرن في نفس الوقت.

من دلة نحاسية قدمت القهوة العربية، كان لونها عسلياً غامقاً، حادة المرارة ورائحتها تعبق بروائح عطرية. كان لنكهة المشروب مذاقها الطيب في فمي مختلطة مع ما تبقى من التمر. صب علي فنجاناً ثانياً ثم آخر. بعد أن ارتشفت آخر جرعة هزرت الفنجان بعيل معين دليل كفايتي من القهوة. انتقلنا بعد ذلك إلى الفواكه. تناولت منها قليلاً متوقفاً عند العنب الباكستاني، طقوس الضيافة اختتمت بكوبين من الشاي بالطيب الذي قدم لنا من ترمس ياباني حديث بدأت تحل محل دلال القهوة التقليدية.

تنبه علي لوجود جهاز الفيديو وعرض علينا شريط منوعات مصرية تتحرك فيه الرقاصات علي إيقاع الدف. في تلك الأثناء تدخل سعاد زوجة علي ولدي رؤية العرض، الذي بدا لها غير محتشم، أظهرت استياءها. برأس منخفض اتجهت نحوني، مدت يدها المغطاة لنحيتي، لمستها قليلاً بالكاد، فهمت أن ملامسة شخص غريب ولد فيها احساساً ما. أقنعها علي ألا تبدو تقليدية جداً بوجود الأجنبي. كانت تليس بكفية نساء القريّة. رداً من الحريز زاهي الألوان وسروالا موسى بإشرطة فضية من الأسفل. خمار شبيه شفاف أنسدل من الرأس لتغطي الأكتاف لينتقل علي الصدر. وبالرغم من نظراتها المتجهة إلى الأسفل أمكنني ملاحظة حول واضع في عينيها. بعد أن همست المرأة بكلمة «زونا» دافعاها اتجهت بنظرها كالعادة إلى علي الذي أشار إليها بالخروج، برأس منخفض اتجهت حالاً للخارج. الاستحياء البادي من هذه المرأة كان يقابله بداخلها عدوانية كابدتها علي وعانى منها. الأقدار وحدها وفرت له منفذاً من خلال العمل بشركة بترونية في مدينة صلالة التي تبعد عن قريته بمسافة ٨٠٠ كيلومتر. في كل ستة أسابيع عمل بالثركة كان يمنح

اسبوعين من الراحة في بيته وهذا ما كان يكفيه على ما يبدو. كنت محظوظا بالالتقاء به في بداية فترة الراحة تلك فلم تكن عنده انشغالات أخرى.

اقترح علي الذهاب لرؤية بعض الكتابات بمسجد في مقرح، قرية في جبال ولاية ازكي على بعد ٥٥ كيلومترا من ادم حيث كانت تقطن أخته. في تلك الليلة نمت على وسائل المطاط المزبد ببطاناتها الصلبة.

وفي اليوم التالي غادرنا ميكربين الى مقرح، ارتدى علي بدشاشته البنية والمكوية بعناية. أخذ عصاه الجلدية المجدولة الضفائر والتي بين فترة وأخرى كان يطرق بها ثنانيا ثوبه الطويل. بعد أن قطعنا ٨ كيلومترات من الشوارع المسفلت ندخل دربا وعرة مؤدية الى الجبل ما حتم استخدام الدقع الرباعي للسيارة.

أثناء سيرنا نقلنا معنا إحدى الفلاحات كانت حملاتها من اللبن بالكاد تنسج لها مؤخرة «اللاند روفر» قطع علي فترات الصمت بحكاية أخرى يخبرني فيها بشؤونه الخاصة والعادات المحلية ومعلومات تتعلق بحيوانات المنطقة ووصف بعض الخصائص العلاجية لأنواع من النباتات الصحراوية. في المقابل استمع بفضل علي شؤوني الخاصة وأوجه العادات والتقاليد الإيطالية.

وصلنا مقرح قبل الظهر ومررتا بدار فاطمة أخت علي. ادهشتني طريقة الترحيب بين الأخوين، أحدهما يواجه الآخر، تساهل بطريقة جد رسمية عن أحوال العائلة بكاملها والأقارب والأولاد، وتواصلت الى أن أمورها علي أحسن ما يرام بفضل الله العلي القدير.

عندما فرغ من الرسميات تبين أن بنت فاطمة في المستشفى وحالتها الصحية مدعاة للقلق وكان المستشفى بعيدا ولا تستطيع المرأة أن تزور بنتها كما ترغب. لفت علي انتباهي الى أنه قبل تولي السلطان قابوس مقاليد الحكم في عام ١٩٧٠ لم يكن في البلاد كلها الا ١٤ مرسيرا للمرضى بينما الآن في كل ولاية مستشفى وفي الحالات الخطيرة والمستعجلة فإن من مهام الشرطة نقل المصاب بالهليكوبتر الى المراكز الصحية الكبرى في العاصمة. أصرت فاطمة علي تناول الغذاء في بيتها بعد انتهائنا من مشاهدة المسجد. اكتملت مظاهر الحفاوة الأولى عند فاطمة بتناول الخمر والقهوة والفاكهة والشاي.

المسجد عبارة عن بناء رائع من الصراوج وتحتة يجري النفلج وهو القناة المائية الصناعية لاستخدامات الوضوء وسقي النخيل إضافة الى تزويد القرية بمياه الشرب. الكتابات علي حمراب المسجد دلت علي قدم البناء الذي يعود الى خمسة قرون مضت. بالمعونة الماهرة التي قدمها علي قمت بمهمة تصوير

المكان، في هذه الأثناء وصل كبير أعيان القرية بصحبة القاضي وبعض كبار السن الذين قدموا لنا التمر مع زيت السمسم بينما الحظ ابتسامة علي تحت شواربه. كنا نشرب القهوة عندما قام أحدهم للأنذان. هب الجميع لتأدية الواجب وقمت أنا بالتقاط الصور من الخارج.

عدنا الى دار فاطمة حيث كان في انتظارنا الطعام البديوي بصورته البسيطة. طبق الارز بالتوابل وحلت دجاجة محمرة فوقه مكان الخروف كما هي العادة في البادية. شاركتنا الغذاء بالإضافة الى عيد الله صهر علي، أحد الأقارب ومجموعة من الأطفال. جئوا المكان واللباس أعطت انطبعاها بالفقر والعوز. تحلق الجميع حول الطبق الموضوع علي الأرض وكان يستخدم اليد اليمنى للاكل، صاحب الدار كان يرمي الى الأجزاء اللذيذة من الدجاجة كما هي عادة البدو. دار الحديث عن الطفلة المريضة والمعيشة في الوادي الشحيح ودارت الذكريات أيضا عن نزول الثلج في المنطقة من زمن بعيد.

قلقلنا عائدتين وبعد مسيرة ساعتين وصلنا ادم بينما كانت الشمس الحمراء تغرق خلف المدينة.

كان عندي بعض الصور التي التقطتها للكتابات في بعض مساجد عمان والتي صعب علي قراءتها وفهمها. ساعدني في فهم جزء من هذه الصور ولكن بقيت مجموعة منها غريبة الفهم. اقترح علي عرضها علي معلم الحي الذي كان يعتد به. في صبيحة اليوم التالي عثرا علي المعلم في غرفة كبيرة بالمدرسة. الغرفة عارية إلا من الأطفال الذين كانوا يمثلون مختلف الأعمار من سن السادسة الى الثانية عشرة وقد تكدسوا حول الجدران، الأولاد من جهة والبنيات من جهة أخرى. القرآن هو النص الوحيد. المكان مثل حي عن الكتابات تلك التي قام بتعريفنا عليها الكاتب المصري الشهير طه حسين في سيرته الذاتية. الفرق بينهما انه كان يكتب عن حالة يعود عهدها الى قبل نصف قرن مضى. وعلى كل حال فإن الكتابات هنا ايامها معدودة، لقد تم البدء في إقامة نظام تعليمي قائم علي أسس حديثة بعبان جديدة ومدرسين من مصر، حتى انه في بعض القرى تم نصب خيام عسكرية كمدارس كبنى مؤقتة في انتظار إقامة بناء من المواد الثابتة. وكان التعليم فيها يتم بشكل حديث. تعاليم الدين مازالت شائعة بيد أنه أمكن تخصيص حصص متعددة للنصوص الأدبية والحساب والعلوم ومختلف فروعها وقد تمكنت من معايشة جزء من ذلك الواقع، أما علي الذي ادهشني بغزارة معلوماته، فقد تكفل بإخباري عما تبقى منه.

حقق المعلم في الصور وفي النهاية أقر بعدم قدرته علي فهم الشيء الكثير. كنت أعرف في خلال تجربتي بأنه تكفي فترة زمنية قصيرة لفك حروف الكتابات وهذا ما قام علي بفهمه.

وكذلك فعل سلمان محمود الذي اصطحبني إليه علي، لا يتجاوز الثلاثين من العمر، سلمان الزاهد كان يعيش لربه واليوم الآخر، لا تهمة الشؤون الدينية الى درجة انه لم يخلق ذنبة منذ سنين.

استقبلنا سلمان في حجرته المتواضعة وطلب منا الانتظار ريثما ينهي صلاته، يعد ذلك جلس على الأرض لفحص الكتابات. أمكنه تحديد المکتوب وكان مقطعا من القرآن قام بتلاوته عن ظهر قلب. قام بكل كثير من النقاط الغامضة وعندما شق عليه فهم إحدى الكلمات اقترح علي الاستعانة بمساعدة ابنة أخيه عائشة التي كانت تدرس في المرحلة الثانوية لعل لديها القدرة على قراءة النص. نادى سلمان عائشة التي وصلت مترددة. قالت: «أنا خائفة» عندما دعاها سلمان لقراءة الكلمات الناقصة. تجاوزت عائشة مرحلة الخوف بعد أن وجدت نفسها محط اهتمام الجميع فقامت بحل المشكلة بعد فترة تركيز معينة.

كانت عائشة جميلة بعيني غزالة سوداوين، بالرغم من طبقات الأغشية والملابس فوقها فقد أمكن ملاحظة القوام البديع لبنيت في الخامسة عشرة من عمرها، تفهمت كم كانت تعجب علي وكيف كانت تباهل نظرات الاعجاب. انتابني الشك بأن علي قد اصطحبني لسلمان بالذات لرؤية عائشة. بالتأكيد ان كان ذلك مقصده فقد أفلح في غايته فلم يكن الأمر سهلا فيما لو كان وحده، حيث لن تعدى زيارته بيت سلمان لحظنة قصيرة وصدقة، وبالطبع لن يكون بمستطاعه السؤال عن الفتاة، وجود اجنبي سهل له القصد وأصبح عاديا استجواب الفتاة. انتابني الشعور بانني قد دخلت من طرف علي لرؤية الفتاة. صاحب الدار لم ينتبه الى النظرات الخائفة التي تبادلها الاثنان. واصلنا قراءة الكتابات وشرب الشاي حتى اللحظة التي طلب فيها سلمان توصيله بالسيارة الى مكتب الوالي. انطلقت عائشة الى الخارج ونحن بدورنا غادرنا المكان.

اغتنمت الفرصة لزيارة الوالي وهي مهمة غير ضرورية وإن كانت في محلها، خاصة للاجنبي في عمان وبالات في المناطق الصغرى حيث يمكن ملاحظة الاجنبي بسهولة. في كل الاحوال إن تحية الوالي يمكن اعتبارها استثمارا فيما لو استمدت الضرورة. وجدناه جالسا على سجادة في صالون بيته الشديد حديثا. كان يرتدي دشبداشته البيضاء، متنطقا خنجره المصنوع من الفضة كزينة اعتيادية وهو يمثل تماما ربطة العنق عدنا بالنسبة لكبار الموظفين. يلبس الخنجر أيضا في المناسبات والأعياد كيما تسمح أحوال الشخص بذلك. كان الوالي محاطا بالقااضي ونائب الوالي وهو شاب واع ومتعلم كما تدل لغته الانجليزية السليمة. ومحاط أيضا بمسئي المنطقة ومجموعة من العسكري بمنظرهم اللافت بالخنجر ومجازم الرصاص والبنادق الطويلة.

قام علي بتقديمي للجميع، وحسب التقاليد العمانية. سألني

الوالي عن الأخبار والعلوم. والاجابة الاعتيادية: لا توجد أخبار. أحضرت الحلوى وهي مكونة من النشا وسمن الأبقار والفسل واللوز وماء الورد، وتقدم للبارزين من الضيوف. بأصبعين اثنين أخذ كل منا قطعة. بعدها صب أحد العساكر الماء لفسل الأيدي وقام آخر بتقديم القهوة التي ارتشفنا منها ثلاثة فناجين قبل من الأخير.

الوالي الذي أظهر اهتماما شديدا بالاجابات التي أقوم بها، اقترح أحد العساكر العاملين لديه كدليل لي. شكرته علي ذلك مؤكدا العون الوافر الذي قدمه علي. ابتسم الرجل للشاب قائلا ما قصرت. نظر الي علي مبتغا، فلم يكن ذلك الاعتراف بالجمل شيئا هينا بالنسبة له، خاصة من قبل الوالي وأمام حشد من شيوخ المنطقة. استأنا من الجميع بالانصراف مع الوعد بزيارات أخرى.

لم أستطع أن امسك نفسي من سؤال علي عما اذا كانت فكرة الذهاب الى دار سلمان قد هدفت الى اغراض أخرى منها عي سبيل المثال رؤية عائشة. سألته مبهتسا دون النظر في عيني وكانني متواطيه معه نوعا ما. تراءى لي وكأنه انتفض من قولي وجم فترة وأجاب بطريقة حادة: «لا، ظننت فقط بأن سلمان ربما كان ذا عون لك كما تبين ذلك». وهكذا أنهى الموضوع.

كانت لدي ارتباطات في مسقط. فتركت علي مع الوعد بالمرور عليه للقيام بجولة حتى شواطئ رمال وهيبه وهي عبارة عن صحراء رملية واسعة، الجميل هناك هو الوسيطة الوحيدة التي تملك مناعة ضد العواصف الرملية التي تهب عر بحر العرب بدون شريط أخضر يحمي. في هذه الصحراء تعيش مجموعة من القبائل أهمها تلك التي تعطي اسمها للصحراء آل وهيبه.

لجنة عمانية - انجليزية كانت تجري أبحاثها على المنطقة من عدة وجوه مختلفة. أبدى علي رغبته في مرافقتي كونه لم تتح له من قبل رؤية شاطئ البحر.

انطلقنا صليبا متزوذين بالحصر، جرب النوم، صمائم الماء والمجارف. سلكنا الطريق العريض مخلفين وراءنا سحب الغبار الكثيفة وبين حين وآخر نقطع والسيارات القادمة من الاتجاه المعاكس متبادلين زوايا الغبار مع فقدان الرؤية لعدة ثوان. عبرنا قرى منعزلة ومتناثرة هنا وهناك في واحات الصحراء المنبسطة. يتكون كل من هذه القرى من جزئين: القديم الذي هجره الناس حيث المبانى في طريقها للتداعي، والجديد الذي قطنه الناس في السنوات الأخيرة. عثرنا على الطريق المسفلت وبعد برهة لاحت في البعد هضاب الرمال العالية الحمراء والموجية وقد سدت الأفق رويدا رويدا من الجانب الأيمن من الطريق. بعد

إن قطعنا مسافات رملية شاسعة وصلنا عصرا إلى المركز العماني - الانجليزي لدراسة رمال وهيبة في «المنترب» حيث ضربت موعدا مع أحد أعضاء اللجنة الانجليزية.

علي الذي كان صامتا طوال الرحلة أظهر حيوية عندما وجد نفسه في الجو المرح الذي خلقه الرجال والنساء الذين كانوا يعنون حفلة ذلك المساء بمناسبة «سان فالنتينو» ، عيد العشاق. المشهد كان مؤثرا بالنسبة لعلني أن يجد نفسه محاطا بهؤلاء الشباب المتحررين في جو من الزمالة بين الجنسين وهو الشيء المرفوض في مجتمعه. تركته على هذا الحال، منخلفا وفي الأثناء اهتممت بمشاغلي حتى الظلام. الحفلة بدأت عندها بحث عن علي وبدهشة برز مصره الملون وسط ثلاث فتيات وقد أثار فضولهن بتواجده في الحفل بدشداشته، بدا علي وقد اغواه الاهتمام الذي أبدته تجاهه المجموعة المرحية. التجربة بالنسبة له غريبة ومثيرة وكانه وجد نفسه في حديقة خلابة، هذا على رغم ضرورة تجاوز وقع الصدمة الأولى ومشكلة التكيف قبل القدرة على الاستمتاع بالجو المحيط.

«جودي» ، إحدى الفتيات كانت تعرف قليلا من العربية فكانت بهيمزة الوصل. علي كان يطلق بعض الجمل الانجليزية التي حفظها أيام الدراسة ومع ذلك فإن الاتصال لم يكن مقبلا بينهم. جاء دور الشرقيات ، كان اهتمام علي عندها منصبا للحصول على أحد المرطبات لم يكن يتذوق الكحول، أما جودي ورفاقها فكان وضعهم مغايرا، وهكذا تحول مرجهم الصاحب إلى نوع من الضيق لعلني، تصاعدت حديثه، الحوار المتزن الذي دار بينهم فقد رزاقته تدريجيا، فالأسئلة الموجهة أخذت تمس الأوتار الحساسة للشباب العربي. لحسن الحظ أن خبط الحوار بسدا ينقص بين الطرفين بسبب الهرج الذي ساد جو الحفلة وعدم وضوح الرؤية لـ «الترجمة» جودي، شعر علي بسوء نية الآخرين حتى في حديثه الذي لم يستوعبه كاملا والذي ربما يأتي بغير قصد متعدد وذلك بسبب الرؤية المشوشة للحاضرين وفقدان الانضباط نتيجة الكحول، وقد ازداد احساس علي بالدونية تجاه النساء عندما قامت جودي، جذلة بسؤال علي عما إذا كان مختونا مما دفعه للخروج من الخيمة مكفورا.

لم يمكنني اتباعي عنهم من متابعة الموقف جيدا. تركت محدثي وانددت للخارج فقد كان علي يستعد لعبور بوابة المركز متاهيا للذهاب إلى بيته بطرقه الخاصة. لحقت به وتمكنت من إيقافه. كان غضبه يتم عن العجز واللاهانة التي لحقت، وبذلت جهدي في سبيل إقحامه بأنه لم يكن في أحاديث تلك المجموعة من الشباب أي نوع من الخيط، انما هي بالأحرى رؤية وفهم مختلفان لأوجه معينة من الحياة

مقاربة ساخرة بشكل ما تجاه المشاكل التي يواجهها المسلم بفلسفة مغايرة لكنها متناغمة مع نشاته والثقافة التي اكتسبها. ومع التسليم بأن تحريم الكحول له ما يبرره، فإنه بدون التأثير الذي مارسه الضمرة على تلك الصبية فإن سلوكهم لم يكن ليفقد الاحترام تجاهه. تمكنت من تهدئة اعصابه وأقنعتة بحججي لكنه طلب مبارحة المكان حالا وعدم المبيت هنا كما هو متفق عليه. توقفنا على بضعة كيلومترات للنوم على الرمال التي كانت يذروها النسيم. حكاية علي التي دارت حول لقائه بالأفعى المنجحة لم تنجح في جلب النعاس، صحت من نومي مرات عدة متتبعيا القوس السماوي لكوكبة الجبار. بينما كان علي يتقلب بعصبية.

عند الفجر تيقنا بأننا في إحدى نواحي إحدى الواحات الفسيحة والبديعة السابعة على موج رمال وهيبة، إنها واحة «الحوية» حيث التمر يعالج بالطريقة التقليدية في «التركية» وهو بناء من الرمال التي كانت يغل البسر ثم يجفف ويتم تغليفه. بمشقة صعدنا إحدى الهضاب لتصوير الواحة، بعدها القينا بأنفسنا على الرمال متدحرجين إلى الأسفل مثيرين الأتربة حولنا. بدا علي وكأنه نسي حادثة الأمس وأن لاحظته مستغرق التفكير بعض الأحيان، لكنه يستجمع نفسه عند احساسه بأنه مراقب. أخذنا طريقنا باتجاه الشاطيء مجتازين الجهة الشمالية للمناطق الرملية الفسيحة التي ليست شتى الألوان من الأصفر الفاتح هنا حتى اصطبأها بالحمرة هناك. صدقة ولجنا أحد الأودية وكثيرا ما كنا نقابل في الطريق عربات التورتا المكشوفة وهي معملة بالثلاجات الضخمة لحفظ الأسماك بسرعة إلى داخل البلاد، وتستهلك كمية السمك التي تجلبها مع كميات هائلة من الأرض في المطاعم الباكستانية.

حال وصولنا للشاطيء غاصت السيارة في الرمال وقد وفر علينا جهد الصيادين في اقتلاعها من تلك الرمال التفكير في استخدام المعدات الموجودة لدينا، سلكنا الطريق البحري متجهين جنوبا، الدلائل المتوحشة تتناقل على سطح البحر وكثيرا ما شاهدنا في طريقنا هياكل أسماك متفنة جثت إلى الشاطيء لسبب أو لآخر ، بالإضافة إلى بقايا قواقع كبيرة وقد قلبها الصيادون تعبيرا عن انتقامهم غير المجدي للأضرار التي سببتها تلك الكائنات لشباك الصيد.

سبب عبور السيارة في إشارة أسراب النوراس والبط وطير البفنور، وعند سماع هدير «البلاد روفر» ترتفع رؤوس المجموعات المتناثرة من الصيادين التي تلوح أياديهم بالثنية. في عملهم المعتاد يقوم هؤلاء الصيادون

بتنظيف شباكهم من أسماك القرش الصغيرة، وهم الذين لم تصبهم الثروة كما أصابت زملاءهم في المراكز البحرية الكبرى حيث مراكب الصيد الحديثة بمحركات «الياماها» التي أزاحت القوارب التقليدية كـ «السنوك» الذي مايزال يستخدم في هذه الأنحاء وهو عبارة عن قارب صغير مؤلف من ألواح الخشب المشدودة بالياف نباتية مقواة، وتستخدم أيضا «الشاشة» وهي مصنوعة من «الكرب» مشدودة الى بعضها بمؤخرة وبحيزوم من سعف النخيل، وتتسع بالكاد لشخصين. في طريقنا الى الشاطيء ومحاولتنا تجاوز إحدى الصخور انحرفت السيارة الى الحاجز الرملي مما أدى الى غوص العجلات فيه. أعلننا مجارفا وما تيسر من وسائل لازاحة الرمال، وبعد فترة واصلنا مسيرنا كما هي العادة في كل مرة تصادفنا فيها تلك المشكلة والتي أثبت فيها علي مساعدته الزاخرة باستخدام المجرفة واستخدام قواه في دفع السيارة. وليبرهن علي معرفته بالأشياء اندفع في تفريغ العجلات من الهواء لتسهيل عملية الدوران على الرمال. واصلنا مسيرنا على طول الشاطيء لمسافة تزيد على المئة كيلومتر، لم نستطع بعدها بسبب حالة المد والجزر، إضافة الى الصخور المتناثرة، فتوقفنا بعيد حلول الظلام.

تناولنا العشاء المكون من جبن الماعز والخبز الهندي والتفاح، وتدبرنا من الحطب ما يكفي لتحضير الشاي. تطلعنا الى دوكيبة الجبارة الحارس الليلي لسذلك الشتاء العماني الساخن، نمنا به «أجفان مقلقة» واكف مقلقة، كما قال علي. غادرنا المكان في ساعة مبكرة وكان وصولا سعيدا الى آدم.

كان علي قبل مباشرة عمله في صلالة إصلاح بعض الأشياء في بيته، أما أنا فكانت تنتظرني أعمال في مسقط، على أمل أن التقى به لتحيته قبل مغادرته الى صلالة. الأسبوع الذي قضيته في مسقط كان مليئا بالمشاغل وكان علي طباعة بعض الصور التي طلبها مني علي، حيث كان من المفترض أن يغادر يوم السبت ففكرت بالذهاب للقاءه يوم الجمعة ولكنني في يوم الخميس استلمت الرسالة المبهورة وبختم والي آدم.

بسم الله الرحمن الرحيم

عزيزي الفاضل

تحية عربية صادقة

نظرا لمشاعر الصداقة التي كنتم تكونونها للفاضل علي بن جمال، فإنه يؤسفني إبلاغكم بانقضاء حياته على وجه هذه الأرض عائدا الى وجه ربه الكريم، في ظروف غامضة وحزينة. رحمة الله عليه

وتفضلوا بقبول تحياتي المخلصة

محمد بن سليمان
والي آدم

كثيراً ما حلم علي بن جمال بعائشة من اللحظة التي رآها في بيت سلمان بن محمود. بدائلته نظرة بأخرى من عينيهما الواسعتين السوداوين كعيني غزالة. حلم بها وابتغاهما. كانت المرة الأولى التي يحس فيها بتلك المشاعر المسيطرة على ذهنه، بدأ التردد على بيت سلمان على أمل رؤية الفتاة، ونادراً ما حقق حلمه هذا، كون ذلك مربوطاً بعامل الصدفة. عندما انقضت فترة الراحة وغادر الى صلالة لم يستطع أن يكف عن تخيل عائشة. صورة سعاد تشوش عليه حلمه لكنه يبعدها حالاً عن مخيلته منزعياً. أصابه من جراء ذلك هاجس عظيم، خيل إليه أنه يتحدث عن الموضوع مع سلمان.. لا.. مع أبيها أخى سلمان ليسأله الزواج منها. تخيلاته هذه كانت تعكرها ردة الفعل لدى سعاد بدون أن نحسب ما يمثله الآن تعدد الزوجات من صعوبة في بيئته فهذه من عادات البدو!

عاد الى الراحة في بلدته، يتجول في الحي بدراجه النارية لكنه لم يستطع مقابلتها ولا حتى رؤيتها لشوان. لحسن الحظ، أقبل برفقني في متفاه بحجة قراءة الكتابات وتمكن من الجلوس معها فترة أطول. انها أجمل نصف ساعة من الزمن في عمره، خفق فيها كل كيانه مشاعر جياشة لعائشة التي كانت قادرة على ادراك مشاعره وفهمها. أعقب ذلك الانفصال. قاسياً كل الشعور بأنه حتمي.

الاسبوع الذي أعقب ذلك الحدث، بينما كان يشتغل في البيت، سرخ ذهنه مع عائشة، استغل عدم تواجد سعاد في تلك اللحظة ليتجول بدراجه نواحي بيت سلمان بن محمود. لم عائشة تعبر تبعها على قدميه. عندما رآته البيت وهو يقترب منه شحب وجهها وأسرت في سيرها. فركض الشاب فهمست له

— ابتعد!

— يجب أن أتحدث إليك.

— ابتعد فأنا خائفة!

— من الضروري أن أتحدث إليك.

— ستحدث للمشاكل لو رآك أهلي.

— لا يهم، فأنا أريد التحدث إليك!

فأطابت عائشة في سيرها..

في ذلك المساء بنهض «كوكبة الجبار» للصيد كعادته متوجهاً بمسافة قصيرة بسيروس.. بجانب إحدى أشجار الطلح، خارج آدم، كانت عيون علي تتطلع إليه بدون أن تراه، لا ترى حتى عيون عائشة الغزالية الواسعة السوداء، هناك بجانبه تسيل دمه الاثنين متحدان في الأخدود نفسه، وفي الأثناء يفرغ سلمان بن محمود من صلاته الخامسة.

الشاطيء



تشكيل للقصص - حم الدين حسن

قصة : الآن روب جريه ترجمة : عامر الصمادي*

مسطح أزرق ساكن على مستوى رمل الشاطيء الاصفر حيث
يمشي الصبية الثلاثة جنباً الى جنب.

ثلاثتهم شقر، شقرتهم تقارب صفرة الرمل، لكن بشرتهم
داكنة قليلا وشعرهم فاتح اللون قليلا، يرتدون ملابسهم
بنفس الطريقة، سراويل قصيرة وقمصان بلا أكمام، يمشون
جنباً الى جنب وهم يمسكون بأيدي بعضهم البعض ويسرون
بخط مستقيم مواز للبحر والمنحدر بمسافة تتوسط الاثنين
لكن اقرب قليلا الى الماء، الشمس الآن في أوج توهجها فلا تلقي
ظلالا على أقدامهم ولا يوجد امامهم أي أثر على الرمل من
المنحدر الصخري وحتى الماء، فالصبية يسرون بهدوء مستقيم
وبينهم مسافات متساوية دون أي انحراف الى أي جهة من
الجهات ويمسكون بأيدي بعضهم البعض.

خلفهم كان على الرمل ثلاثة خطوط لأثار أقدام تركتها
أقدامهم العارية. ثلاث سلاسل منتظمة بينها مسافات
متساوية. آثار غائرة في الرمل بوضوح دون أي تشابك مع
بعضها. يسير الصبية الى الامام دون أي التقاتل الى المنحدر
الصخري على يسارهم أو الى البحر وأمواجه الصغيرة التي
تتحطم بتتابع في الاتجاه الآخر بل وحتى دون أن يلتفتوا الى
الخلف ليقعدوا المسافة التي قطعوها استمروا في طريقهم
بخطوات سريعة وموحدة.

أمامهم، هناك سرب من طيور البحر تسير على الشاطيء
وحافة الموج، تسير بموازاة الصبية الثلاثة وبنفس الاتجاه
وتبسقهم بحوالي مائة ياردة، لكن بما أن الطيور لا تتحرك

صبية ثلاثة يمشون على طول الشاطيء جنباً الى جنب
ويمسكون بأيدي بعضهم البعض. طولهم متقارب وأعمارهم
أيضا متقاربة - في حوالي الثانية عشرة - لكن مع ذلك يبدو الذي
في الوسط أقصر من الاثنين الآخرين. باستثناء هؤلاء الصبية
الثلاثة فالشاطيء الطويل فارغ، يمتد فيه شريط الرمل العريض
بوضوح على مد النظر، يخلو من الصخور المتناثرة، والحفر
المائية وينحدر بنعومة من المنحدر الصخري عند الشاطيء نحو
البحر فيبدو لا نهاية له.

الطقس رائع والشمس تضيء الرمل الاصفر بضوء عمودي
متقد، السماء صافية بلا غيوم والرياح ساكنة، الماء أزرق صاف
بلا أي أثر لموجة كبيرة قادمة من بعيد على الرغم من مواجهة
الشاطيء للبحر المفتوح والافق البعيد.

لكن ومع ذلك تتكون في المنخفضات المنتظمة موجة سريعة
بنفس الحجم دائما على بعد عدة ياردات من الشاطيء، ترتفع
فجأة ثم تنكسر على طول نفس الخط دائما، لم يكن الماء يبدو انه
يبتدع الى الامام ثم يعود. بل بدا الامر وكأن الحركة كلها في
وضع سكون. يشكل ارتفاع الماء منخفضا ضيقا ضحلا على
طول الشاطيء ثم تعود الموجة أدراجها بنعومة يرافقها صوت
لخرجة الحصى لتتحطم وتنتشر فوق المنحدر على حافة
الشاطيء وتعود لتغطي الفراغ الذي تركته.

غالبا ما ترتفع موجة أقوى هنا وهناك لترطب - للحظة -
مزبذ من حبات الرمل ثم يعود كل شيء الى السكون. البحر

* تأسر ومترجم من الأردن

ينفس سرعتهم فقد لحق الصبية بها ومع أن البحر كان يحو
أشبار السرب الطيور باستمرار إلا أن أشبار أقدام الصبية بقيت
منقوشة بوضوح في الرمل السرب حيث ازدادت الخطوط الثلاثة
من آثار الأقدام حلولا على طول، عمق آثار الأقدام تلك لا يتغير أقل
من انش بقليل، تشوهها تخرجها الحواف أو ضغط أعقاب
الأقدام أو مقدماتها تبدو وكأنها قد حفرت بواسطة آلة على
الشاطيء، هكذا تمتد خطوطهم الثلاثة، دائما وينفس الوقت تبدو
وكانها تضيق حتى كأنها تندمج في خط واحد يقسم الشاطيء إلى
قسمين من خلال طولها الذي ينتهي بحركة ميكانيكية صغيرة
تبدو من بعيد وكأنها في وضع ثابت، الارتفاع والهبوط المتعاقب
لسنة أقدام عارية كلما تحركت مبتعدة اقتربت من الطيور، وهي
لا تنهب الأرض بسرعة لكن المسافة القريبة التي تفصل
الجموعتين تفصل أسرع مقارنة مع المسافة المقطوعة وسرعان
ما أصبحت تفصلهم مسافة لا تتجاوز وضع خطوات لكن عندما
بدا الصبية أخيرا أنهم على وشك الاصطدام بالطيور رفرفت
أجنحتها وبدأت بالطيران طير واحد ثم اثنان ثم عشرة ثم السرب
كله، إلا طيور بيضاء وردية تشكل منحنى فوق البحر ثم تعود إلى
الرمال لتبدأ المشي بسرعة مرة أخرى دائما بنفس الاتجاه وعلى
حافة الموج تبعد حوالي مائة ياردة إلى الامام على هذا البعد
أصبحت حركة الماء غير مصسوسة باستثناء تغير مفاجيء
باللون لكل عشر ثواني في اللحظة التي تلمع فيها الرغبة المتألقة
تحت أشعة الشمس والصبية غير عابئين بأثار أقدامهم التي
يتكونها على الرمال غير متقربين من الأمواج الصغيرة على
يمينهم أو إلى الطيور - الطائر الآن - والتي بدأت تحط وتمشي على
أقدامها أمامهم. سار الصبية الشكر الثلاثة جنباً إلى جنب
بخطوات منتظمة سريعة وهم يمسكون بأيدي بعضهم البعض.

لفتت الشمس وجوههم فبدت داكنة أكثر من شعرهم ،
لهم نفس التعابير ، جدية وعمق وتفكير وربما لهم ، تقاطيع
وجوههم أيضا متشابهة على الرغم أنه من الواضح أن اثنين من
الصبية الثلاثة هم من الذكور والثالثة فتاة، إلا أن شعر الفتاة
أطول ومتجدد قليلا لكن ملابسها هي نفس ملابسهم، بنطال
قصير وقميص بلا أكمام وكلامها بلون أزرق داكن.

تسير الفتاة إلى أقصى اليمين وإلى يسارها يسير الغلام
الأقصر قليلا والغلام الآخر القريب من المنحدر الصخري هو
بنفس طول الفتاة. يمتد أمامهم الرمل للمهد الذي لم تفساه قدم
على مد النظر ويرتفع على يسارهم جدار من الصخر البني يكاد
يكون عموديا ولا نهاية له. على يمينهم سطح الماء الساكن معتدلا
إلى الأفق تحيط به موجات خفيفة تنتشر عبر الرغبة البيضاء ثم
بعد عشر ثواني تعود للموجة التي تكسرت لتشكيل مجرى ضحل
مرة أخيرة على جانب الشاطيء يصحبها صوت ضجة خفيفة

تثيرها دحرجات الحصى ، وتنتشر الموجة الصغيرة من جديد
وتتصد الرغبة البيضاء رمال حافة الشاطيء المنحدرة لتغطي
المسافة الباقية من الفضاء الضائع، وخلال السكون الذي يعقب
ذلك يرتد من بعيد صوت قرع جرس خافت في الهدوء الساكن.

الجرس هناك: يقول أصغرهم الذي في الوسط لكن صوت
قرعة الحصى يغطي صدى قرع الجرس الخافت وعندما
تنتهي الموجة يمكن سماع بعض الأصوات التي شوهتها
المسافة مرة أخرى.

أنه الجرس الأول، قال الغلام الطويل، وتنتشر موجة
صغيرة على يمينهم وعندما يعود الصمت مجددا قلا يسمعون
غيره، مازال الصبية الشكر الثلاثة يسرون بنفس الانظام
ويمسكون بأيدي بعضهم البعض.

أمامهم سرب الطيور على بعد عدة خطوات فقط تصيبها
عدوى الطيران فجأة فتنشأ أجنحتها لترتفع مشكلة نفس
المنحنى فوق البحر ثم تعود إلى الضوء عبر الرمل وتبدأ بالمشي
من جديد، دائما بنفس الاتجاه وعلى بعد مئة ياردة إلى الامام
وعلى حافة الموج قال أحدهم: ربما لم يكن الأول ربما لم نسمع
الأخر قبل أن ...

أجاب الغلام الأطول قليلا : كنا سنسمعه كما سمعنا هذا.
لم يغير الصبية من مشيتهم أبدا نفس آثار الأقدام خلفهم التي
استمرت بالظهور تحت الأقدام الست العارية وهم يتقدمون إلى
الامام.

قالت الفتاة لم تكن يمثل هذا القرب من قبل، وبعد برهة قال
أطول الغلامين وهو الذي يمشي من جهة المنحدر الصخري
«مازلنا لم نقترب بعد».

سار ثلاثتهم بصمت وهدوء بقوا صامتين حتى وصلوا
الجرس وهو ما يزال ذا صوت خافت في هذا الجو الهادي،
عندها قال أطول الغلامين: «ذاك هو الجرس» ولم يجب
الآخران.

عندما اقتربوا من الطيور رفرفت بأجنحتها وطارت مبتعدة
إلى الامام، طير واحد ، ثم اثنان ثم عشرة ثم عاد السرب كله إلى
الرمل على طول الشاطيء على بعد مائة ياردة من الصبية
الثلاثة. «استمر البحر يطمس أثار أقدامهم واستمر الصبية
الذين يسرون أقرب إلى المنحدر جنباً إلى جنب ويمسكون بأيدي
بعضهم البعض بترك أثار أقدام عميقة يضغط ثلاثي مواء
لشاطيء البحر على طول الشاطيء والمعد إلى اليمين قرب حافة
الماء الساكن المسطح.

دائما تأتي نفس الموجة إلى نفس المكان لترتفع ثم تثطم.

ثلاث قصص

يحيى بن سلام المنفري *



للفنان : عدنان الشريف، الأردن

« ١ » الحقيبة

فرح انتابه حينما اشترى له ابوه حقيبة كبيرة.. فرح كثيرا.. اعجب لونها البني.. لها رائحة غريبة تشبه رائحة الدفاتر الجديدة.. في تلك الليلة أخذ يصف باستمتاع كتبه المدرسية بداخلها.. كان حريصا أن يكون كتاب التربية الإسلامية فوق كل الكتب الأخرى ويعدّه يأتي كتاب اللغة العربية.. قبل أن ينام هلق كثيرا في الحقيبة وهي ممتلئة بالكتب والدفاتر والأقلام ومسطرة مصنوعة من الخشب يدها معدن مثل السكين، جرحته مرة بينما كان يجرب حداثتها. في الصباح خرج بها متباهيا وقد وضعت أمه بداخلها فطيرة الجبن بعد أن لفتها له بورق.. أحسن أن الجميع ينظرون إليه بإعجاب.. وصل مكان لانتظار الباص.. وجده مزدحما بالطلبة.. ينتظر الآن خوض معركة قاسية من أجل الدافع والتسابق والاستحواذ على مقعد شاغر.. حقيبته جديدة.. إنتابه خوف من أن يصيبها مكروه.. سوف توبخه أمه لأيام طويلة.. يذكر كرة القدم التي اشتراها له أبوه وانفجرت في اليوم الثاني.. حينها تلقى توبيخا شديدا من أمه. وصل الباص.. تاهب الجميع للدخول في المعركة.. ارتفعت

* تأليف من سلطنة عمان.

الحقائب والكتب.. ثلث من الطلبة المشاكسين يلجأون للضرب من أجل الاستحواذ على مقعد.. ومنهم من يلجأ إلى العيثر بمؤخرات الآخرين في سبيل الصعود داخل الباص.. هو يجذر دائما من كل هذه التصرفات.. نصائح أمه تتردد في ذهنه كلما نظر في أحد الأولاد الملاحين الذين يههون إفساد الأولاد الأقل منهم سنا.. لذا يفضل أن يكون آخر من يدخل الباص.. أمه تقول له دائما (ياك أن ترابع الصبيع.. عن يضحكوا عليك.. كون رجال.. عن تمشي في هذيك الدرب.. كون رجال). كان ممسكا بالحقيبة حتى لا تقع منه.. سمع أصواتا من داخل الباص تقول له: (أوه.. شنطة جديدة.. شنطة جديدة.. أيش عليك..). بالطبع لم يجد مقعدا شاغرا.. وقف مع الواقفين وضع حقيبته بين قدميه.. تفاجأ بسائق الباص يتجه ناحيته والغضب والعرق يتساقطان من وجهه.. ظن أن هناك من أغضبه، لكن ما ذنبه هو حتى يوجه له الغضب.. دب الذعر فيه وتذكر أمه وآباه وأخوته والمدرسة.. كاد أن يبيكي.. صرخ السائق: (جايبلي شنطة أكبر منك.. انت تعرف أن الباص مثل قوق السنورة ما يسد الطلبة الجعور.. هيا أخرج بشنطتك هذي.. هيا.. هيا.. هيا).

غادر الباص محشوا بالطلبة وكأنه صندوق مكتنز بالتمر.
تركه مع حقيقته في الشارع.

٢ « قمة البرج »

وقت الغروب، يدخل صناديق الفاكهة والخضرة والزعر
والهيل والعسل، يغلّق باب دكانه الخشبي ويربطه بقفل كبير،
هذه الليلة انتابه هاجس من نوع غريب فهو لا يريد أن يذهب
للمسجد لصلاة المغرب ولا يريد أن يرجع إلى البيت كي يتناول
عشاءه ويسمع أحاديث زوجته وأولاده، لن يضع مفتاح الدكان
في حزام خصره بل يخبئه — هذه المرة — تحت صخرة صغيرة
أمام الدكان.

يتوغل داخل السوق كأنما يبحث عن شيء، يسعل ويذكر
المئات من نوبات السعال التي رافقته طوال حياته، يحك على
صلعته من تحت العمامة البيضاء ثم ينتقل للحيث يمسدها.
يحشر جسده في زحام السوق ماراً بأزقة الملتوية المظلمة،
يحصى عدد المجائنين الذين يراهم كل يوم ويلقي نظرة في آخرين
يسعدون للنوم على الأرصفة أمام محلات سوف تغلق بعد
قليل، يلقي نظرة عجل ناحية أرض خاوية كان عليها مستشفى
(الرحمة) فتفترق منه دمة، أصوات الباعة تنبأها في الدحول
إلى أذنيه، أنفاسه كسولة، روائح السوق منعشة، لكنه يشم
رائحة غريبة يحاول أن يتبناها.

سقف السوق سماء غائمة معلق عليه قمر صغير، تراهى
له أجنحة تطير من بين الزحام، تأسر قلبه، يركض كي يلحق بها
ويلاصقها، لكن التعب يوخر قدميه وقلبه، يجلس ويعد قدميه،
يمسد عليهما بآن ويراقب طيوراً تحوم حول قمة برج السوق.
يقف على قدميه من جديد ويتجه ناحية باب البرج، يناشد
قدميه أن تسرعاً ولا تأخذاه في الوصول، تركلان حجراً
وزجاجة لم تكن فارغة لتوقظ قطا نائما، قلبه يهفق، قدماه
تمشيان باتجاه الهواء البارد والغيمة، أنفاسه كسولة وحارقة.
القدمان تعثران وتسقطان في وجل للمطر، لكنهما تحديان
السقوط، ترفسان الوحل فيطأير خائفاً.

يعاود المشي فيقطع أحد تعلية، ينظر فيها بحسرة وحزن، لكن
رغم ذلك قدماه تتشبثان بالتعلين جيداً حتى لا تنزفلا. أخيراً
تستلقان السلم المؤدي لقمة البرج، هاجس الوصول يزاد لديه،
قدماه هما سبيل الوصول لتحملان جسده إلى أعلى كي يلتقي ربما
بالطيور أو الأجنحة بعد كل هذه السنين، خطواته صعبة وثقيلة،
سلمة وراء سلمة، القدمان صارتا تترفان عرقاً، اللعنان تسقطان
إلى أسفل السلم، أصبحتا عاريتين، متفتحتين، مشربتين بحمرة
قانية، إلا أنهما تنجحان في الوصول إلى قمة البرج، عندئذ تنتهي
مهمتهما الشاقة، يمددهما على أرضية البرج كمكافأة لهما على
إنجاز مهمتهما، ثم سرعان ما خارتا في نوم عميق.

عيناه تحومان ناحية سماء مظلمة انطفاً قمرها بسحب
غيمة وسوق أصبح نقطة هلامية من فوق البرج، يسبح صرخا
حاداً في السماء ويتلقى بعده سقوط مطر كثيف، يفتش عن شيء
، يشعر براحة، ويشعر بحزن، العالم من حوله مضطرب منذ
زمن بعيد، لا يفهمه، بشر كثيرون ، قرب بدماء، أنفاس تنصامد،
يحاول أن يقوم، تخونه قدماه.

يزداد صراخ السماء، يزداد علو البرج، يزداد تضائل البشر
والسوق، وبعد ساعات حضرت شمس الصباح ساخطة، شربت
بقايا المطر، غرابان كثيرة تحوم حول قمة البرج ، بينما الفتح هذه
المرّة مخبأ تحت صخرة القفل كبير صامد يقيد الباب.

٣ « كيف يبدو صباح اليوم؟ »

اليس هذا الصباح جميلاً..؟

إذن ويكل هدوء سوف أقوم من على سريرى وأقفز ثلاث
قفزات في الغرفة لأن الصباح يبدو جميلاً. أقف عند باب الغرفة
أطلع ناحية زوجتي التي مازالت نائمة.. نهديا يرتفعان
وينخفضان.. على الفور أركض ناحيتهما.. والصباح يدفعني
لذلك وقد سقاني شراب الانتشاء، تقوم زوجتي ضاحكة بغف
وتضربني على يدي ضربات ليقة مثل نسمة هواء باردة تلاطف
خدي، أتركها لكي أدخل الحمام.. أفتح الحنفية فأجد الماء
يتدفق بغزارة لا توصف، وهذا لا يحدث في بقية المباحات
الماضية، وهذا الصباح جميل يدفعني أن أضغ أصبعي في فوهة
الحنفية (فيطرطش) الماء بقوة ليستحيل المكان إلى مشهد باهر
ينهمر فوق رأسي وعلى وجهي ويصل حتى السقف.

تذكرت الآن صباحاً قديماً حينما نقر غراب زجاج نافذتي
فسقط قلبي خائفاً لأنني تذكرت طيور هيتشكوك، وفي حينها
تذكرت القط الأسود الذي دهسته بسيارتي قبل يومين من ذلك
الصباح القديم فساورني القلق وازدادت وسواسي حول الأيام
القادمة ومدى ثقلها، فلما إذ ينقر الغراب زجاج نافذتي
محاولاً تهشيمها؟ ولماذا القط الأسود ينفذ عملية انتحاره
بنجاح ويستخدمني أداة لوتوه؟ هل سأخسر أحلامي تدريجياً؟

ذلك صباح قديم

وصباح اليوم يبدو جميلاً.. إلا يبدو جميلاً حقاً؟

ها أنا أنتهي للذهاب إلى العمل، وإذا فتحت الباب سأجد
الصباح شخصياً يرحب بي وسوف يعرّفني على هدوء غير
المعتاد وسأسأله إن كان سيحتفظ بهدوءه هذا، فيجيبني
دو كيك في أن أعرف ذلك..»

أخاف الآن أن أقوم من على سريرى ولا أقفز القفزات
الثلاث، وبالطبع ليست لي زوجة أطلع لنهديها وأركض
ناحيتها، ولا أعتقد بأنني سوف أدخل الحمام طالما إن حنفيته
حارة. لا أحمل هذا اليوم مناسبا للنوم، غدا سأفكر حديثاً
بالذهاب للعمل.

بحر صفي



لوحة للضلع شريف مكرم، سوريا

وحيد الطويلة *

« ٣ » المدينة الأخرى

في اليوم الآخر، صنع من العلم الأمريكي قميصا ومن علم مدينته شورتا. لم يعله أحد. لم يقل أحد إن المدينة تهذي.

شاي هو

أفلتت نسمة من قبضة الأغنياء. صفقت جدار الفندق العتيق ربما لتذكره بعلاقة غرام قديمة، وهبطت - تتأسى - على رواد مقهى للمثقفين. والصعاليك أحيانا.

حطه البحر أمامي، أطلق أصواتا عرجاء بما يكفي لتنبهني. مد ذراعيه جانبا، أخفض اليمنى، أراح ماسح الأحذية ثنية البنطلون اليسرى، مر على الحذاء بالأسفنجة المزعومة، ودق جرس عليه الخشبية الذي نزع من إحدى الدراجات. مر النادل على عجل، ووضع باقي الحساب أسفل كوب الشاي المر. مازال صاحبنا يطلق تحذيراته، أشجار باليسرى إلى صبي على مقربة، - وأخفضها - تارجع الصبي على يديه ورجليه في حركة دائرية حتى نهاية المقهى وعاد على نفس الوتيرة فرك صاحبنا يديه. استخف البلامة في وجهي. مديده. وشد النقود من أسفل كوب الشاي،... خلعت حذائي. وتأرجحت على يدي وقدمي حتى نهاية المقهى.

مضاف ، ومضاف إليه

الامر إن احتاج لجنازة تليق بدموعها، لا يعنيتي الفقيد لذاته، في جنازة كلب السيد يتقافزون، وفي جنازته - إن حضروا - يتناجون. في الطريق إلى المستشفى كادت تنهزني - لولا يشق عليها -

« ١ » المدينة

طلعت حرب، الميدان والتمثال، بائع الكتب في الزاوية يبيع الكتب والكتاب، الجندي مشغول بدفتر المخالفات لسائقي التاكسي فقط، يكتب نصف الرقم ويكمل الباقي من عنده. والجندي الآخر يتلع ذيل شهقته مما يراه في السيارات الفارحة. وحده يعبر الميدان غير صابيه بالمخالفات. ولا الهبات التي بقذفها أحدهم للجنود تكفيرا عن الذنوب القادمة. يمر كل يوم في ظهيرة تعوي، يفهم بحدّة. يرفع صوته أحيانا في انكسار.

يقولون إنه يهذي. يجر جر علم أمريكا من طرف والنجوم في الطرف الآخر على الأرض ملثثة، يقولون إنه يهذي فجأة صرخ (جعان يا ولاد الكلب جعانا). نفقت جنوني، اقتربت منه - أعطيتها جنيتها - ليس للامتنان وقت. اقترب أحدهم، مد يده بجنيته آخر، مجنون أيضا. أشار بيده أنه اكتفى، ابتعد خطوات، نظر إلى التمثال، وابتسم في سمرية.

« ٢ » مدينة أخرى

في يوم آخر كان يحمل علم مدينته. لم يسأل أحدا. لم يعله أحد. اقترب قاعدة التمثال، حاول جندي المخالفات إبعاده، تسلق كتفيه، وزرع العلم في جبهة الحجر. قالوا إنه يهذي.

* غاس من مصر

زفاف نعجة الجبل

محمود الرحبي *

المهنتون يملأون مداخل البيت، والسيارات القادمة جهة منزل والده لا تنقطع، وصالح سابح في خياله، يستقبلهم ورأسه بعيد عنهم، كان يرسم الوضع الأكثر راحة لدخلته، كيف سيرقع لها غطاء رأسها، وكيف ستستسلم وتعمم معه في خدر طويل. كان عندما يحببه أحدهم، لا يتذكر سوى أن يصلب ملامحه، ويوسع عينيه، ويلصق يده في معنى محبيه، يفعل كل ذلك وشعوره في مكان آخر، حيث ستجشع عقيلته، مروضة، انهكها لتدليك الأيدي طوال النهار، ملفعة كخيمة ضامرة بفشاء سميك، سيرفعه يملأ وخفة، ثم يدحرج يديه فوق كتفها، وهكذا إلى أن يحتوي كامل جسدها، يتخيل كل ذلك وقامته تقور فحولة وانشداداً أمام أجساد محبيه، المتبدلة كل لحظة.

بعد ذلك يبدأ المهنتون بالانسحاب واحداً واحداً، بعضهم يتصنع التثاؤب وإحدى عينيه تغف، أو يحرك ذقنه إلى أعلى وهو يتمتم في وجه صالح، أو يوشوش له في أذنيه وشوشة يتعمدان تكون مسعومة من الحاضرين.

— من أول دخلة. أه تسمعين.

وصالح ينتشي غبطة وينفخ صدره.

ينفخ صدر صالح عندما يبدأ الجالسون بالانسحاب واحداً واحداً، كان عندما يخرج أحدهم يقف صالح من جلسته المترعة وسط خط الجالسين ليودعه، فيحنى ذلك الذاهب رأسه في أذن صالح ونظراته تتوزع على عين الجالسين.

— من أول دخلة أه، من أول دخلة.

فتهتز أكثاف الجالسين وتفرغ فتحات أفواههم.

يحم الصلاة هدوء مفاجيء، بعد أن يغادر الرجال، والد صالح يتأرجح في جلسته بين النوم واليقظة، طفل نسيب أهله نائماً، ما لبث أن عاد أحدهم وعلقه بهدوء فوق كتفه وخرج، بعدها انفجرت صرخات قوية، ولولات وصهلات طويلة وحلوق صدئة تقفني بأعلى صوتها، سلاحبين العروس جهة الغرفة، دخلت أم صالح وأشارت إلى صالح أن يقترب، وابتسامة ثقيلة

لأنني لا أملك هاتفاً نقالا تحدث به صديقاتها حتى لا تفوتهم فرصة المشاركة في الجنازة. قال الطبيب في مستشفى الكلب وهي تتساند على المشككة الآن ليست في وفاة زغلول، علينا أن نجعل بفحص كرنبة خوفاً من انتقال العدوى إليها. زغلول لم يكن يترك قطرة في غنجهاء، يقذف شبابه، تدللت عليه كثيراً. خمشها بأظافره. هل تحتاج ممارسة الحب أحياناً للشدة؟ ادماها، وأدمى قلبها.

مات شهيداً. قلت، وأنا أعض على شفتي من الداخل خشية أن تنفطر سخريتي.

قالت بعصية، لا، من حب ففف ففف.

كانت ستلبي ولعم - لولا تعجل - دائماً الرجال متعجلون، لا يستطيعون أن يصبروا على تمنع امرأة. لم أشأ القول بأنه دفع حياته ثم تهرده.

الحي أبقى من الميت، قلت لها في خشية، خوفاً من ثورتها المعتادة حين أذكرها بأن هناك من البشر من يستحق الرعاية بجانب القطط. تضع ترمومتر علاقتنا بعدى اهتمامي بهم. كان أهله قد اتفقوني عليها قبل سفرهم. ظلت أعودها إلى أن تولد بيننا هذا الإحساس الواقف في منطقة ما بين الصداقة والحب. وفقت خيانة صديقتها القديم، حاجزاً بينها وبين البحر.

على عجل اندفعت لأتخذ كرنبة، وأهاتف الصديقات. ولكن كالعادة المصائب لا تأتي فرادى، ماتت كرنبة، كيف يعيش العالم من دون الأتشي؟

مات زغلول، وقلتها. يالترحش الذكر الذي لا يجيد لعبة الحب فينهى العالم وينتهي معه.

جنازة لا تليق بالأعزاء. أنا وهي، وصديقتان، فقط حاولت أن افهمها أن أربعة أيضاً كانوا في جنازة موتسارت. هكذا العطاء، كادت تطردني لولا مهابة الموقف تقدمت الجنازة في منطقة ليست بعيدة عن مسكنها. حتى لا تشق علينا الزيارة فيما بعد (كان هذا اقتراحي).

كانت الدواول على أشدها بالاً ندقنها معاً، القاتل والقتيل. قالت إحدى الصديقات. لم يقتلها، لقد أحبها مع سبق الإصرار والترصد. وانتهينا أن نفصل بينهما بقالب طوب فقط. حتى تستطيع كرنبة أن تستمتع بالعذاب الذي سيحقيق بزغلول، قالت الأخرى ربما تسامحه. فلنكن قريبة منه.

حفرت المقبرة، ووضعت الأعزاء، الريحان وأزهار الليمون لكرنية فقط. وشاهدنا من الطوب، إلى أن نجهز آخر من الرخام. قلت. كان زغلول سينتحر حزناً وصمتاً. الحمد لله أن ماتا معاً. سوف يصلحها في العالم الآخر، كيف يحتمل العالم دون أتشي يحبها.

صيفقتني بالترعش. تركتني والصديقات. لم نبتسح لحالها. في الطريق إلى بيتها ستصادف كثيراً من الحيوانات.

★ قاص من سلطنة عمان



الفنان سعد علي العراق

- وانتيه موفيش الخلع.
- تتناقرن والحرمة تموت

- صالح. سير ولدي نهم أبوك يقري عليها.

كان الليل قد استقر بجسده كاملا على الحقول، جسده الشاسع، الممتد كعباءة شاسعة، لا يحدها سوى الوميض المتراقص من بيت العريس، ووميض محطة الكهرباء في أعلى الجبل، ووميض خافت ككيب. في لمعته يظهر القسم المرتفع من الجبل، تسنن التربة ويقايا حفر بائد.

والصمت العميم لا يخترقه سوى نشيش مياه السواقي التي لا تترى، وصفير حشرات، وما تأتي به الريح الخفيفة من عجيبة الأصوات التي تحدث من بيت العريس، كانت أصوات البيت، تأتي ضعيفة، ملعنة، وباهتة إلى ساحة الحقول. كانت الريح الخفيفة تجر معها تلك الأصوات النائية، ثم تبدها في الحقول، تبدها في الحقول.

تصطرح في جوفها، زحف صالح مترددا، تشده الرغبة، ويثنيه الصراخ، قادت به أمه من طرف رداثة إلى قلب الدائرة التي يعمور فيها الزئيق على أشده، هنا وقعت عيناه لأول مرة على جسد عقيقلته المستور بشال داكن، أخضر، لكنزته أمه بأن يدخلها غرفة، ويفلق الباب على نفسيهما، تشتبك أصابع صالح لأول مرة بأصابع فتاته، يجرها بهدوء، يجلسها فوق السرير ثم يتراجع ليفلق الباب.

- مساء الخير يا زفاف.

- هل مازلت صامتا. لقد ذهبوا. تكلمي الآن.

- لا تخالي أنا زوجك.

يرفع يده فوق رأسها ثم يزلقها جهة الظهر، حيث يتدل طرف الغطاء الأخضر، يسحب بهمل، فيظهر وجه عقيقلته أحمر، يجرى الدفء والنعاس والكحل في صفحته الغائصة، فترسم في ثوره ابتسامة انتشاء عريضة، لا تلبث أن تنكش عندما تذهل الفتاة فجأة في وجهه وتجاهد أن تخرج صرخة قوية من حلقها المضغوط بصمت طويل، يحسر صالح يديه في خوف ويتراجع قليلا في جلسته.

- لست أنت.. أم، من أنت.

- أنا زوجك يا زفاف. أنا صالح.

- أنت لست صالح. أنت لست الذي في الصورة.

- إن الصورة التي أعطوك إياها قديمة. أهديني يا عزيزتي.

- ابتعد عني. أنت لست الذي رأيته في الصورة.

- قلت لك أنا صالح.

وعندما تتصلب ملاصق صالح، وتتفتخ عروق جسده، تصرخ فاطمة صرخات قوية، ويرتعش جسدها، تهرع جهة الباب لتفتحه، ولكن صالح يطلقها بكلتا يديه، ويفرز أصابعه في كتفها، ويسحبها جهة صدره، فتروغ عنه، وتترنح ساقطة فوق السرير، تلمس بانفاس خشن، وتحرك يديها كالغارقة، باحثة عن صرخة في حنجرتها، التي لا تصفها سوى بفحيح شاحب. تركله برجلها، فيرفع كفه عاليا، ويسقطه ثقيلًا فوق خدها المهلوك.

وفي الخارج توشوش الألسن بضحكات تشجيع وتقافز. وعندما ينتهي صالح من الفتاة، ويخرج كالمدرك لئلا، رافعا خرقة يعموم فيها الدم، ترسم الفرحة على وجه أمه وعلى وجوه المبتظرين، الذين وثبوا جهة الجسد المتكوم، يقبلونه دون حراك.

كان العرق يطفح من وجهها، وتتصبب في رقبتها خطوط زرقاء ناعمة.

- وأبوي. موسويت بها. قتلتها.

- قومي جيبني ماي يوشريقة.

- سمعت أنه حتى لبصل غاوي

- أنزوين قومي. نبضي. حتى لبصل. قومي.

نوران



نص : فريد رمضان *

جرافقك الفنان البحريني، جمال عبدالرحيم

كثل تبذل إغراءها في حضور الروح الباسلة.

حين يفرجون تخرج الكلمة الأولى، ليهتز الماء الراكد، لتهتز السماء المظلمة، ليتلاشى الصمت في حضور الهسهسات المطهرة. تخرج لتقول الحكاية. وما تيقن منها. ليس ثمة حكاية بالمعنى العريق، بل هي انبلاجات بدائية ترفع السكون للحظة حية تحدثها الأرض في التحام الضلصال. في تشكّل الكتل المتعابلة، الهلامية الزيثقية في تشيدها البكر.

يا من قلت...

تعالوا واشهدوا

هوذا الوجد ينبثق

يحمل همساته أنينا مرتقا كل جزء يطوي حركاته، ليصعد النور الى السماء ويضيئها. فمن قال منكم يا لهذا الوعاء المفتوح من الطين لا سلطة عليه.. ولا شريك له.

يا من قلت...

تعالوا واشهدوا

فخلقنا سيكتمل.

سبحان من أضاء لي هذا المشهد:

بعد أن كان كل شيء راكدا، صامتا لسنين بعيدة، يبينق الشعاع الأول، النور المتحرك من ثنايا التراب، حيث الخطوات تقترب، تلامس أجزاءها، رافعة صروحها، نحو شق الجهات. في هذه العتمة ينقلبت الضوء الأول طاغيا، يقبض المكان يخصلاته المشعة، حيث الأرض هي الأرض وتلد الأسماء، حيث انبثاق الهتاف الأول في السديم، يتخلل أجنحة الصلصال، لقيفا نابضا بالعذوبة والعذاب، لذات الغشاء الطوي، المكتمل في الغياب المستعيد تروضه ضد مزامير العهود، والراكين.

أفق، وبأله، يغري بما يأتي من العتمة، من الروح الخلد. دعوة للتلاقي، للاعتراف أمام فصلحة التراتيل. هنا يمكنك أن تراهما وهي تزحف نحو بعضها، تتلاصق بنعومة ورفق. صلصال ينسجم، يتلاحم في صعوده الهادي، فتتولد الأشياء التي لا اسم لها سوى شؤون العظمة.

✽ كاتب من البحرين

التراب

الناعم الذي يخرجنا من دائرته
متضرعا بالريح..

بمطر الأنفاس

ينكر العماق الأبدى

ويغافل الأمكة

هل الفناء، المطمئن على خوفنا بطرد ما علق من كائناته في
شفرة القلب، وتعب العظام، هذا الذهاب نحو وسادة الليل
ليضيء النوم؟

الرعد

صاخبا

يأتي بجحونه

دون وصايا

ماذا يريد منا؟

كنا في العتمة

في بقعة الكوامن.

نطوف بأشجار العذاب نسال منها ورقة.

المطر

مختزلا غموضنا الأزلي

روحنا ترف في دهب قطراته

يفتتم ما بيننا

يفضنا

نحن- المخلوقين من طعم الهواء

وغفوان العواصف

والنور

نعمل نحو طلال يدي. في سحابة الباهر يستيقظ نبضنا
للمطمئن لصوته.

يخافنا

يدك النوم الساكن تحت أهدابنا

حيثما فقط يمكننا أن نراه

الشجرة

أذكر الذين جاءوا،

أعطوني قلوبهم الدائمة،

فبحث لهم عن الهوى.

ثم

رافقتهم

الحسوت

لن ندرك أمرهما

كانها الفتنة

خرجت في غفلة بحارك

من حريق الطين

وذعر الماء

يخرج من صلصاله البكر، ويكون الخلود، الوجد النهاري
والنشد، هذا الارتطام الأول، الحركة الأولى، فاشهدوا ظلها على
فئان الأرض الرطبة، المشتاقة للقاء الروح، حينها يضحى
لكون ملتقى الولادات

رأس يستدير نحو أمقه الأسر ويرى نوره يضيء يقين
لكون رند مطرزن بعضلات فتية نخدش الأرض بحركتها
لمباغطة، ملامح أصابع تختزل نعومتها وهي تحتضن التراب
مدر رخامي تصيبه الأثناء كفنائ الغيم، حتى يخيّل لكم يا من
لتم بأن هذا الخمري الطالع من الماء الرائد، والطين الرائق
سينطق كلمته الأولى، سيحتضن صوته البعيد وينثر في الأرجاء
صخبا يلامس الأثر، سينهض من تحجره شاهقا، عظيما،
يواجه السديم بنفضه المشع وضوئه الباهر.

ها هو الكون يستأنف جماله الغائب في اندفاع نابض
يلتمس شهرته تحت شجرة البهاء، يسحب خطواته نحو طعم
الأعشاب ورائحة الفواكه التي خاضعتها الأغصان، داعيتها
إلى السحالي بأناسيدها.

هما

جسدان يتخلفان، تبسط السهول امتدادها المترف، تفتح
نوافذها فيستدل عليهما الليل الناصع، الأكثر قدرة على

إشعال

الكون

بهرج

الطفولة

فسبحان من أضاء في هذا المشهد، أقول
الكتابة.

الرسج

تضفي ملامسها الأخيرة على الصلصال المتشكّل تمر عليه
بعثان فتضي الملامح جسدان نائمان جاءت بهما الحكاية في
غمرة العظمة.

لذلك يا من قلتم، تعالوا واشهدوا، هو المجد يستوي، هو
الابتئاق الأسر، هو الشبق المشع بحصوره المتوهج لنحن
لهذا الدوي الحاضر.

ننحني

جسدان، ما أروعهما يحكيان لنا، نحن - الواقفين -
بفضوح، سيرة الشعاع البهي سيرة الحب الذي يفضح الطين
في هواء الروح.

أول الحب

آخر الحب

هما الجسدان يحكيان ذهابهما معا

عتا

نحاول

صددهما

قسوة في ثياب قديمة

رشيد نيني *



تشكيل للفنان جيون أوتو بيردج

الطر سحبر رائحة الموت على المغادرة، لكن الرائحة ظلت في ثيابي. وعندما ذهبت لاستحم عرفت أن الرائحة تلك لم تكن في الثياب أو في الغرفة.. بل كانت هنا.. في الدالح.

مات الجد ووضعنا طقم أسنانه في إناء نحاسي كان يزن به القمح الذي يتصدق به صبيحة الأعياد. سكينا الماء فوقها. كانت الأسنان الذهبية تتسهم بمكر والأخرى التي كانت من عاج مكثت صامتة.. ربما متدمرة هي من مكانها الجديد، كنت أقول. بعد موت الجد بأسبوع واحد ماتت دهاجة السطح. نبهنا الدبكة الأخرى، وظل السطح خاليا من صراخها الهش الذي جاور صرخات مبهمة كانت تطلقها صناديق الخم وسياجات وشقوق الحيطان المتاخمة للحدود الحذرة التي رسمتها العناكب والسحالي وطيور الدوري المختالة. في ذلك السطح الذي كان يشبه ربوة جرداء، كنت احتجز أخواتي الصغيرات والفتن دور إيماء وقعن في الأسر للثو، وأحططن على الوقوف من دون أحذية في الزوايا التي لم تزرها شمس الصباح بعد.. فيما كنت أقف أنا مثل هندي صغير يسكن مطبخ مسروق بين أسناني وكومة ريش فوق رأسي. ضيعتني السينما باكرا. أمريكا هي السبب فكنت اعتبر السطح ذاك بحرا حقيقيا وأضطر أخواتي إلى تقليد صغير الرياح وهدير الأمواج، بينما أنا أكتفي بجلدهن بحزام جلدي ورثته أمني عن جدتي.

كانت الأمطار كثيرة تلك السنة، كنت أقول أنها إذا استمرت شهرا آخر على هذه القسوة فسندضطرب إلى استبدال أحذيتنا

لست أدري أية شهوة غابرة تسكنني إذ أتعمد المشي وسط البرك، وأنا أسمع صوت الجذاذ يرتاد المياه الضحلة لأرض متخمة بالبلل.

استحضر وجهها وهي تفكر مثل تمثال أثيني يمضي خلف إزاره أجنحة كثيرة. كنت أوشك على البكاء وأنا أعيد قراءة عبارة ماضي رسالة للمرة الثالثة. المطر كان يمارس مهامه في غير ما اكتراث بمطريات الغابريين، والسماء كانت واسعة أكثر من العادة، تنتزل منها بروق هدباء يعكازين مضيق وتندرج فيها أحجار هائلة وعجلات فولاذية.. كنت أخمن أن هناك سيارات كثيرة تدار فيها مفاتيح محركات عملاقة بين اكوام الغمام المذوق وسط السماء.

المطر يسقط. وأنا أمشي تحت حسيما مثل راهب شاب يبحث عن قطع أفكار ضائع. لم تكن الرعود تخيفني. عندما مات جدي وفتت فوق رأسه وقلت أنه فقط نائم.. فعم المشرع مثل صيحة خذله الهواء، وعيناه المتعبتان. كانت الساعة الحائطية تشير دون كبير عناء إلى وقت قديم استراحت عنده عقاربها المرحلة الواحدة بعد منتصف الليل، وقت جد ملائم لوت العجائز، كنت أقول. لم أعرف أن الأحجار العملاقة التي كانت تندرج في السماء كانت فقط رعود نازقة الا عندما مات الجد. قلعت له أظافره ورششت قليلا من الطر فوق جسده المغطى بإزار أبيض مطرز بخمس زهور من دون إيماء. فكرت أن رائحة

✶ قاص من المغرب

بأذرع منجحة لنسبح مثل أسماك في الشوارع. لكن الأمطار لم تستمر ولم نستبدل أحذيتنا بغيرها ،ولم تتحول إلى أسماك حتى.

جلست أستمع إليها باهتمام. كان صوتها يخفي بكاء ما. غيرنا المواضيع لأكثر من مرة. ابستمنا في وجوه بعضنا البعض بسخاء مبالغ فيه، أحسست كم كانت دافئة بعينها اللتين تشبهان لفمين عاتمين وشعرها المزد كشاطيء مقوش.

احتمال كبير أن تكون الآن قد تزوجت . ربما صار لها بيت وأولاد. احتمال كبير أن تنسى هذه المرضة السمينة لماذا تركت وزرتها منفردة من الأسفل كابتسامة شامتة ولم تزورها. فم جدي أيضا كان مفتوحا وهو يتحدى رثتي فيجمع كل الهواء الذي يسعه ليلحق بالحياة. كأنما تخلت عنه هذه الحياة الكلية وهو يركض إثرها، فيلهث ويحشرج ويجمع الهواء.

ربما كان فمه المفتوح يتحدثنا نحن أيضا. نحن الذين حملناه إلى الطبيب ليستفسر الحياة عن الخلل الشقي الذي يدسه لها الموت. كان يتحدثنا أن نجتمع الهواء مثله، بالقدح الذي يستطيع هو. لذلك ربما نسي أن يقفل فمه قبل أن يموت، وترك مفتوحا نكاية بنا جميعا.. بي، بالطبيب، بالمرضة ، بلقم أسنانه، بالدجاجات، بالسيسما..

الورود التي كانت تزين عيادة الطبيب كانت ميتة. عرفت أن الطبيب لن يصنع معروفا من أجل الجد. عندما التقيتها في الأسبوع الماضي أعطيتها وردة وأخرى وردية ، شربت كأسين من القهوة بالحليب. ولاست يدي بجنو أريهني. لم تغير عطرها ولا تسريحة شعرها. صارت أكثر رشاقة . تأملت عينيها بقسوة ، بادلتني القسوة ذاتها بنظرة غير مبالية.. عثرنا على اعتراف ما في لحظة واحدة وامتد بيتنا صمت وقح. وجدت لذة غريبة تدفعني إلى ايجاد فنجان القهوة عن كلها العابية.. تأملت كل الوقت الذي كان يفصلنا عن بعضنا البعض وقدرت أنه امتد لسنوات.

عندما ماتت الدجاجة، قالت الجدة أن الموت جاء ليحملها إلى جدي، لكنه تردد وأخذ الدجاجة، هكذا فكرت الجدة. أحسست ذلك الصباح أن الغرفة واسعة وعميقة مثل فكرة في كتاب. تشممت في باخي رائحة احتراق. عندما سقط الجد للمرة الخامسة قالت الجدة انه عتيد ويمر على الذهاب إلى دورة المياه بمفرده. فرت طيور البقرة كانت تجاسر على النزول وسط البيت في غياب القطعة، وحملت الجد بين زراعي مثل وديعة وركضنا به إلى الطبيب.

كانت العيادة دافئة والمرضة كانت تسعل بشدة. بقدر ما * لم أكن أفهم لماذا كنت أحب المشي وسط البرك ، لم أكن أيضا

بنفس الغباء أفهم لماذا كانت الجردان تتسلل إلى أحلامي مع أنني كنت أقضي النهار كله في رسم القطط ودسها تحت وسادتي قبل النوم .. صديقي محمود قال لي أن أفعل ذلك.

في الطريق إلى العيادة، شاهدت الناس يشتررون الحلوى ويخرجون من المحلات المضادة وفي أيديهم علب فاخرة محاطة بشرائط ملونة. قلت في نفسي لو فقط أسرق هذه السيدة الفرنسية التي تقود أمامها كلبا يشبه وسادة مفقوشة ، وأشتري لنفسني قميصا جديدا وبطاقات بريدية للأصدقاء.

كان رأس الجد يبدو رخوا وشرايين يديه مثل أنابيب خضراء، أو مثل طحالب شاهدتها على شاطئ ماء. أحسست بالضعف . عندما جلست فوق الكرسي الوثير في المقهى الذي دعاني إليه أحد الأصدقاء، قلت للنادل عندما سألني عن الطلبات أنني فقط جائع. ابتسم وانصرف. خمنت أنه أيضا جائع. لذلك ابتسم، التهمت قطعة حلوى وشربت كأسين من الحليب دون إحساس بالذنب. كلمني صديقي عن الفتاة التي طلب يدها فرفضت أمها العرض. وقال يسبب الدم الذي أخذ يتجلط في شرايينه. ظل بل يسأل عن نظارته إلى أن مات.

في الربيع أتذكره جيدا. في مارس بالضبط . مارس شهر كلب، جاء مرة أخذ والدي وانصرف. لكن ليس بمستطاعني أن أنساه ما لي أيضا، تلك الماكرا بابتساماتها الألف وانفها الذي مثل حبة الكرز. لم أحب أبدا أن أحكي عنها لأحد. ربما اعتبرت ذلك سرا من أسرارتي الكثيرة التي لا أطلع عليها أحدا كما لو كانت عيوبتي الفادحة عندما يموت الأب تحيا مكانه آلام صغيرة. كانت تلك الآلام الصغيرة زادي الذي سأحيا به بشكل اعتيادي، لتصبح فيما بعد عاداتي الأثيرة التي سأحرص على حراستها شأن جندي شاب، وغير وسيم بالضرورة، مجبول على نبش الخنادق بلا جدوى ، بلا حروب.

لقد اتسحر المطر. وبمستطاعني أن أدخل البيت الآن وأجفف ثيابي. حاذئي ذات العنق الطويل سيحترق عندما سأضعه تحت التتور ليحف وسأحزن يسبب ذلك أسبوعا كاملا. عندما جاء الرجل الذي سيصبح لنا البيت بذلك الطلاء الحزين، استدفع كفه الطائشة مزهررتي الصغيرة لتسقط وتتكسر بشكل سيجعل الأغصان الحنيلة والخضرة تنقص وتموت. أن تموت مثلما يموت الفصن أو مثلما تموت المزهرية.. هذا بالضبط ما أفكر به هذا الصباح وأنا أنظر إلى كل هذه الثياب.

احتفال



مرهون العزري *

لا يوم صدح ولا غراب نطح.. حتى الحريم ما قالن شيء كما
كل مرة.. هذه المرة فانتهن..^١
خارج الغرفة :

الظلام يقترب بسرعة من الغرفة الداخلية، وبدأ الشاب
الواقف على بابها تلقا.. لقد مرت عليه ساعات النهار وهو
واقف، وحتى تسليته الوحيدة لم تعد موجودة، ما عاد قادرا على
القصص رغم أنه أشعل شمعاً وقربها من الباب.. لم يعد قادراً إلا
على سماع التلذذات والهوس وحفيف الخيزران..

«وأننا طالع السطح انتلزل شدداشتي، شفت المرق يفتح..
سمعت كأنه صوت موحج يطلق بقوة.. يطلع بلوق.. فوق..
وتعجبت وجلست أسمع.. ما قدرت أروح أطل براسي.. تراها
السطوح مكشوفة..»
داخل الغرفة:

المشهد مروع: جثة طويلة مصلوبة على جدار الطين.. يذان
مشدودتان كاللوح المستقيم.. ليلهما من الرسغ حبل صلب
مربوط على وتدين يميناً وشمالاً.. قم القم قطنا وسد بخرقه
سوداء لفت على الرأس بشكل دائري.. دم قان يقطر بمهل يحدث
صوتاً أقرب لنفس وهو يتكسر على الصخرتين اللتين ظهر
نصفهما وهما مقبورتان بالأرض ومصوبتان بعناية بين
الساقين المنفرجتين على هيئة ٨.. أنفاس متلاحقة.. عنيفة..
متتالية تتشكل لولبياً وهي تصعد للسماء عبر الفتحة الضيقة في
أعلى السقف، رقية تتمايل كخلة يهزها الأعصار.

في مقابل الجثة كان يتخلق ثلاثة رجال بيد كل واحد منهم
خيزران معكوف من رأسه، كان العرق قد غسل ثيابهم البيض
فصور الكروش المتهدلة، يصرخون بتوا في وجه الجثة المصلوبة
قبل كل جلد..

خارج الغرفة

وافق صوت المؤذن صرير الباب الذي فتح فجأة.. دمع
الشاب المنتصب على الباب عيني.. هذا ثغاء الشيا.. لف الحمار
جسده بين أرجله وأغض فجنه.. كانت الطفلتان قد همتا بعد
تحبيب طويل ولم يعد يسمع صوت الخلاخل..

تناول أحدهم بندقيته المعلقة على الوتد في الدهليز.. حشاهما
برصاصات ثلاث.. خرج لفناء البيت وأشرع الطلقات في السماء..
تقاطرت القرية فرادى وجماعات.. علا الغبار السماء.. ترك
الصبي لعبهم.

«خليت السطح وفتحت الباب بقوة ورائهم يخطونها بثوب
أبيض.. وكان باب الحجرة مقفولاً..»

كانت القرية وهي تحمل جثة على اكتافها تنشد مجتمعة
«الله اكبر.. لا إله إلا الله..»

«... في اليوم الثامن عشر من شهر شوال من سنة واحد وثلاثين
وثلاثمائة وألف، في حصن سمائل، أقرت سعدة.. وهي محصنة أنها
زنت... وذلك في حضرة إمام المسلمين.. وفي اليوم الثاني.. أقترت مرة
أخرى بالاخصان بزوجين.. وكان قد هيء موضع الرجم منذ الأس
بين السوق، والحصن.. وأقاموا عليها الحد وفق السنة وهم يكبرون على
كل رمية.. والله يتقبل من المسلمين التائبين...»

مؤلف عماني
خارج الغرفة :

بأبان: خارجي ودأخلي، وطفلتان بضفاش مرسلّة حتى
الظهر، كانتا منبجحتين على بطنيهما.. تهركان عينيهما بكفيهما
الغبراوين، بدت ملايسهما مغيرة بالتراب وصوت الخلاخل في
أقدامهما يبعث مع كل حركة لهما نوعاً من الإشارة الباهتة يصل
صدماها مجلبلاً إلى نهاية الغرفة..

في البيت الذي احتواه الأثنين قصرت جذرائه كان يقف شاب مربوع
بمنكون غليظين وساقين كالخيزران يحمل عصا طويلة لامعة مدهونة
بالسمن البلدي.. وجهه مشرب بجمرة.. يهز بين الفينة والأخرى العصا
وهو يلوحها في الهواء قبل أن يركزها على مؤخرتي الطفلتين وهو يردد،
زاعفاً بانفعال «بس.. بس ولا ما العصا بتشتغل..»

ثمّة ثقب يتوسط الباب الداخلي: يتحنى برأسه.. صوت
هادر يحدث جلجلة.. تهوي عصامته البيضاء ذات الردون الطويلة
على الأرض فترتعد فرائصه قبل أن يتناهي إلى سمعه نهيق
الحمار المزروع على الباب الخارجي.. يتهدد وهو يمسح على
وجهه الذي خلطه شعيرات سوداء فيبدأ كشكل هندسي مغلوب
وارداف: والحمد لله.. صحيح أنك حمار..»

على بعد من الدهليز تقبع غرفة أخذت شكل مستطيل..
طينية كالغرفة الأخرى، يمل كل البيوت في القرية.. أغنام
مربوطة في جبالها المركوزة على الأرض.. ثمّة بقايا طعام متناثر
بينها.. لكن مساحها لم يهدأ طيلة نهار ذلك اليوم..

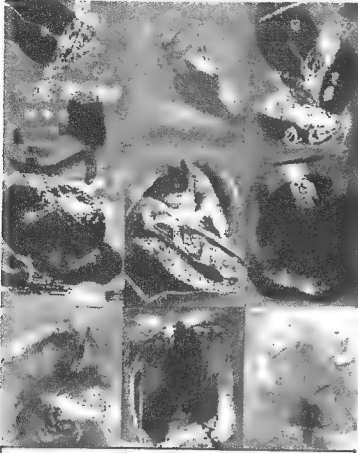
الصحك يملأ البيت كالعادة، فناء واسع.. اثنين مكتوم
ينسحب كما الدخان رويدا.. رويدا..

خارج البيت :

رتم الحياة يسير وفق المعتاد.. نساء يحملن جراراً على رؤوسهن..
أخريات يتداعين في الفلج الذي يخترق القرية فيقسمها نصفين.. رجال
يتسامرون خارج المسجد.. أطفال يلعبون بحجارة منصوبة على
الأرض.. لم يلاحظ أحد أن شيئاً ما غير معتاد يمكن أن يفتك بالقرية كما
جرت العادة.. لا شيء هذه المرة.. مر العصيان (الاهي)، دون مقدمات
العادة «هذه المرة ما مسار حتى شيء: لا ربح عاتية.. لا أمطار تطيح
البيوت.. لا يروق تقصف النخيل.. ما مات حد من الشيوخ.. لا حريق
شب.. أبدا.. أبدا.. سيحان الله!

* قاص من سلطنة عمان.

غفوة ... تكفي



تشكيل عمر جهان، ليبيا

انتصار السعدي *

- أنا لا أطمع بالكثير.. هي أشياء صغيرة، ولكنها تعني الكثير لي.. كنت أريده أن يرش رمل أيامي المالح بجلو الفرح.. وان يسند تعبني على زنده.. فقط، هذا ما كنت أريده.. وهذا ما كنت أود أن أقول له حين جمعتنا جدران غرفة واحدة.. ولكنه غيبي بصمته.. وغاب عني!

كانت هي والطفلة مسجيتان في أرض الغرفة التي تقوح برائحة الرطوبة كتختين زهدهما صاحبهما فتضاءلت أحدهما ونفرت الثانية.. كانت الطفلة صغيرة، ساكنة إلى أقاصي السكون، لا يتحرك فيها إلا عيناں مدورتان حائرتان.. وكانت هي جسدا عصر بأيدي حديدية، ويذا ما أن ترتفع حتى يسقطها الوهن، ووجها أصفر بعينين صغيرتين غائرتين، يزيد في غورهما عظام وجنتين حاد البروز.

* قاصة من الإمارات العربية المتحدة.

كان الضوء في الغرفة باهتا، يتهدل من مصباح اسودت زجاجته، وكان يبدو المصباح وهو مشنوق على الجدار المتهاك كأنه والجدار وجدا معا منذ أول ما وجدا.

خصلا كان الضوء يمر عبر فضاء الغرفة، تمسحها نسمة ليل باردة، تدخل من نافذة يتيمة ضاقت حتى كادت تصبح كوة، كأنها في الأصل وجدت لتدل أن هذه المكان بيت وليس قبرا.. كانت الغرفة بما تحوي وما لا تحوي بائسة، وكانت وهي تترش مع نفسها تحاول أن تبعث دماء في عروق الغرفة.

- أه لو أنك تتكلمين.. لكنك شاركتني تحطيم صمت هذا الليل.. ولكنك لا تفعلين.. عينك تحيطانني بدفء أفهم معناه.. ولكتي كلما حدثت فيهما رأيت بؤسي!

أه أينها المسكينة.

مدت نظرها بعيدا لدقائق، ثم لاح على وجهها وميض من وجد ضالته.

- اسمعي .. ساحكي لك حكاية .. ولكن خايبة
الحكايات خوت.. لقد قصصتها عليك جميعها.. ابتداء من
قصة الشاطر حسن، وانتهاء بقصة نص نصيص.. أعجبك
قصة نص نصيص اليس كذلك؟؟ قرأت ذلك في قسما
وجهك.. ساحكي لك حكايتي أنا..أنت تعرفين الكثير منها..
ولكني سأفرد لها كلها بين يديك الليلة.

بدت عليها سمات قوة، ونزت من جبينها حبيبات عرق
تركتها تسع على الوسادة الوسخة.

- سأقرأ لك دفتر أيامي من الألف الى الياء.. الألف فيه
يوم ولدنتي أمي.. يوم امتزج صراخي بصراخ آخر.. في ذلك
اليوم بدأت الأقدار لعبتها معي.. ماتت أمي.

سكنت قليلا ثم قالت وهي ترخي نظرها الحبل ليمتد
أبعد:

- ومضت أيامي وخيط من الشقاء يصل اليوم باليوم..
لقد وزع كثره الجمال وتجاهلني.. وزعت ثروتها السعادة
ونسيتني.. كان ما يسمونه قرحا يمر كالبرق في تعرجات
حياتي.. ولم يكن يمهلني حتى لأفرح بمسروره ولو
كالبرق.. لقد غرّيت من طفولتي يوم غرّيت من أمي!

وعدا بي مهر الأسى.. ومر بي على محطة زوجة الأب..
وصار يسابق عسري.. ومر بي على محطات زوجات
الأخوة.. كانت محطاتي كلها بلا مستقبلين! وأوصلني الى
محطة ظننت فيها الخلاص .. محطة فيها أبوك.. ظننت حين
أقبل أن الدنيا أقبلت معه بابئسائها، وألقا وبهائها..
فتحت صدري، ومددت يدي لصافحتها .. ولكنها كانت
تخبي في الدموع في كلها!

كان صوتها قد بدأ يخفت شيئا فشيئا حتى انطفأ..
فخرج من الصغيرة صوت يشبه كل شيء الا الكلام!

- تريديني أن أكمل.. حسنا يا عزيزتي .. أنت لا
تعرفين الكثير عن تفاصيل قصتي مع أببك - تهودت بالأم ثم
أردفت - يوم أقبل أبوك رقصت السعادة في قلبي للمتع
بالحزن، وعلا صدى زغاريدها.. هرولت الى مرآتي..
أخرجت لها لسانى أنا هذه المرة .. مازلت جميلة.. مازال
العرسان يطرقون بابي.. مازال في الأمل رمق.. لوت مرآتي
شفيتها وتيسمت ابتسامة غريبة لم أدرك كنتها حينذاك..
ولكني أشحت عنها نظري وتفكرتي.

كنت أريد أن أزج الماضي بمرارته في صندوق، أقفله
وأرميه في غياهب البحر.. كنت أريد للضحكة أن تدخل
حياتي، تجتث الألم وتزرع الأمانى.. لكن الضحكة كانت
كطفل لم يكتمل نموه.. لقد خرت صريعة ضيقها!

مسحت دمعها بظاهر كفها فيما كانت تغشاهما الصغيرة
بنظرة رثاء .. وكان الهواء يرتطم بأغصان السرو في الخارج
فيحدث صوتا كناني ينوح.

- افترقنا على حافة الندم.. ولكنه قبل أن يفارقني كان
قد زرعك في أحشائي، فولدتك بعد تسعة أشهر طفلة..
معاقة.

كانت النظرة الحزينة قد بدأت تنزف على وجه
الصغيرة.

- أنا لم أكن أدري حقيقة مشاعره نحو زوجته
السابقة.

حين أقبل وأمه يخطباني، قالت أمه "أنه لا يحبها. إنها
امراة وأنت معاني الحب والعفاف والطهر"، وهو لم يقل
شيئا، وأنا لم أفتش في كلامها.. كانت السعادة تطير بي
بعيدا عن مستوى الرؤية.

أخبرني صمته الساخن يوم جمعتنا جدران غرفة
واحدة أن حبها قد ملكه، وأن تسلط أمه وضعفه أجبراه على
طلاقها، وحين جاء يخطبني لم يكن يسوقه الا همأ. ولكنه
تسلق جذع ضعفه، وقفز الى نهر حبه، فطلقني وعاد إليها.

أخذت الصغيرة تفوص بنظرتها الشفوقة فيها، وكانت
الرياح في الخارج قد بدأت تشتد ويصدر عنها صوت
جنائزي.

وقالت هي بصوت ينتحب:

- ضاقت علي الحياة واتسع أفق مأساتي.. العذاب
مصلوب في صدري .. لا مناص! .. حين غادرني أبوك أقبل
السرطان، ولو كان في السرطان خير ما أقرب مني، ولا
عشق دمي، كلهم تغلوا عني، فلماذا هو يقيم معي؟

وأردفت وهي تمضغ اليأس:

- يقولون صبرا؟ (صبرت صبر الخشب تحت
المناشير)* .. يقولون أملا؟.. أشعلت الأمل حتى آخر عود..
ولكن عيث.. كل ما أقوم به عيث.. كلما شرعت قلبي وقف
النواح بالباب!! لماذا الدموع خبز يومي؟.. لماذا لا تنام هذه
الظلمة؟ ففوة صغيرة تكفي لأعدو الى نهار الأغنيات.. أنا لا
أطمع بالكثير.. حتى شعري الأبيض أخضيه من جروحي..
ولم أكن أريد منه الكثير .. حتى لو عاد إليها .. أنا لا أمانع.
كل ما أريده أن يسند تعبي على زنده .. فقط.

* مقطع من موال.



يبته الاذاعة. يا ليت كنت الآن في مدينتي عبادان. ليس عندنا اي خبر دقيق عن المأساة. اشتعلت سينما «ركس»^(٢) وما فيها من مشاهدين ولم تعلم من هو الحي ومن هو البيت؟
- هل تظن ان يعودتنا الى عبادان نحوي الموتى؟
- لا ولكن على الأقل نطمئن على سلامة أقربائنا.
- ما هو الفرق؟ الجميع هم من أبناء مدينتنا.

واتجهنا صوب الوادي. رسول بدأ يركض في انحدار الوادي، متجها الى النهر مرتما أغنية عربية قديمة، وبجريه هذا، ظننت أنه ينوي دخول النهر بملايسه. وقفت فنيهة انظر اشجار الموز. كانت قطرات الندى تتللا على أوراق الموز العريضة والمتدلّية من الأغصان. هذه هي الاشجار الوحيدة المفيدة في تلك المنطقة، كانت مياه النهر مغرية في تلك الصبيحة المشتعلة، لكنني احترزت.

وصل رسول الى ضفة النهر ونزع ملايسه وأنا مازال واقفا في مكاني. كنت انظر رسولا من جهة وأراقب الشاحنة من جهة أخرى، ولولا ما لم نصل الى هذه البلدة النائية ولن نصل الى المحيط. كان السائق قد اختفى في المختل وبدأ يشرب الأفيرين. كنا خائفين ان يتركنا ويذهب دون علمنا لأنه فهم اننا فهمنا بعض الامور.

كانت الشمس مشتعلة في كبد السماء حيث كانت حالتها مع الامس، فلك الشمس كانت تتيفتر من وراء السحاب وفي اعالي جبل «هقان» كثفاة جميلة والأخيرة كانت تصب حممها على الأرض كثيران عفريت، فكننت أرى عدة سصب لكنها قائمة ووسخة ومتبثرة ذات أشكال مزعجة.

عادة لم ينتظر من السماء في ذلك الموسم الصيفي أن يعطر غير أنني كنت أشعر انه من الممكن أن تهطل علينا الامطار الغزيرة في أية لحظة، يا لها من غيوم قريبة جدا فاشكالها تظهر انها كانت تتسكع في سماء هذه المنطقة منذ عهد آغا محمد خان الفجري^(٣). فبماكانك ان ترى جماجم محتشدة، كانت تراقب الأرض دون عيون.

فادهشتني صرخة طويلة مرعبة من أسفل الوادي، حيث خرج عدد من الذين كانوا في المقهى. فإذا برسول يصعد البنا في أعلى الوادي راكضا لاهاثا. غير أنه كاد أن يموت حينما

لم أفهم سوى كلمة «فجر». لا تبدو حركاتهما عادية ولا بلوكهما. كانت نظراتهما مملوءة بالريبة والعداء. سحب جدهما - وهو اسم اللوز ذو شارب كث - السكين من جيبه بدأ يلعب بها. كانوا يحملون ببغض حيث كان باستطاعتنا ن نتوقع ماذا يخططان لنا. همست لصديقي رسول:

- الحالة غير عادية
- لكننا لم نفعل أي شيء.
- ما تقوله صحيح لكن يبدو انك لم تسمع ماذا قال لصديقي؟
- لا.

- قال له: هؤلاء «فجر».
- سحبت الكوفية من حقيبي ولقيتها على رأسي، سطعت عينا الشاب الاسمر ذي الشارب الكث. غلق السكين وقال ضاحكا
- هل كنت في مسقط؟
- لا.

- فمن أين أتيتم؟
- من عبادان وأنتم؟
- كنت ضابط صف في مسقط والآن أتيت الى بلدتي «سرباز»^(١)

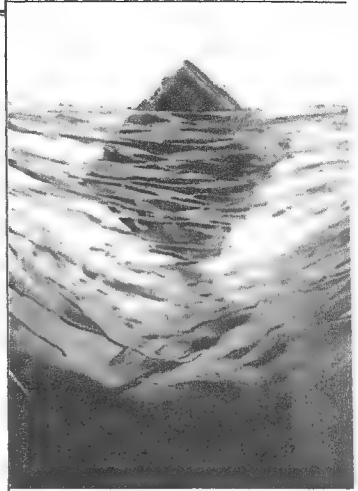
ضحك وأنا أبسمت فقط، أمر بالشاي لنا، قلت:
- لا اشرب

- انزعجت؟
- لا، الطقس حار.
- جيد، ما هو مقصدم؟
- المحيط الهندي

ضحك مرة أخرى، حين كان يضحك، كان فكاه يتحركان كلكي سمك القرش. كنا - أنا وصديقي - نضع عرفا حيث التصقت ملايسنا بأجسادنا.

كان المقهى يشرف على السوادي الذي يجري فيه نهر «سرباز». فكان نرى اشجار الموز بوضوح. قال رسول:

- دعنا نستحم بالمجان بالنهر.
- يبدو انك تذكر نهر كارون؟
- والله أنا مضطرب منذ يوم أمس بعد استماعي للخبر الذي



تشكيل حسين عبيد، سلطنة عمان

التمساح لم يزل ينتظر ولم يفارق الضفة. نحن أيضا كنا ننتظر ساعة رسول الثمينة والتي اشتريناها من مدينة زاهدان تلمع من بعيد. كانت تقريبا كي نتقدم اليها غير أن التمساح قد شعر بالامر ولم يتحرك من مكانه قيد أنملة.

الشمس أصبحت تقترب تدريجيا من وسط السماء. لم نعرف الوقت لأن التمساح قد أخذ ساعتنا كرهينة، رأيته يشمها عدة مرات، كأنه يحاول أن ياكلها.

لو كان التمساح أكل رسولا بالتعام لوصل صديقي حتى الغروب إلى المحيط الهندي. فكان لا بد لي في تلك الحالة ألا أعود إلى عبادان خائبا ولا أكون قلقا للحصول على سيارة لنقلني إلى ميناء «جوانتر»^(٤).

فقمنا بدفع حجارة كبيرة من أعلى حافة الوادي حيث بدأت تتدحرج في الانحدار لكنها لم تصب التمساح.

فحاولت أن أقنع رسول كي نمكث فترة أطول هناك نراقب التمساح لربما يترك الملابس. لم يقنع. كان يقول لي:

- لا نستطيع أن نمكث أكثر من هذا في بر موحش كهذا وحينما تركنا المكان والملابس قلت له:

- كأنه استولى عليك الخوف يارسول، لماذا وأنت الذي كبرت مع أسماك القرش؟

- ماذا تقول يا أخي، فالف رحمة على أبو سمكة القرش.

فالتمساح للمعوز يأكل الإنسان والقرش معا ولوجبة واحدة.

- دعنا من الفلوس والملابس، ربما نستطيع أن ننفذ الساعة من يده.

- فتركها هذه أيضا هدية له.

كان رسول على صواب، فالتمساح كان يشتم رائحة البشر من ملايسه ولم يرغب بالعودة إلى الماء أبدا.

القصة ترجمها الكاتب بنفسه من الفارسية إلى العربية.

١ - بلدة نائية يقطنها البلوش في محافظة بلوشستان إيران، قريبة لبحر عمان والمحيط الهندي.

٢ - إشارة إلى الحريق الذي شب في سينما ركس في مدينة عبادان قبل انتصار الثورة الإيرانية بشهور والتي راح ضحيتها أكثر من ٣٠٠ شخص.

٣ - مؤسس سلالة ملوك العجر الذي حكم إيران في أوائل القرن التاسع عشر وأصل بلوشستان ذات الكثافة السكانية من العصر البلوشي غير الفارسي.

٤ - ميناء في محافظة بلوشستان الإيرانية على ضفاف المحيط الهندي وقريبة لبلدة سرياز.

وصل إلينا في أعلى الوادي. سألته:

- ماذا وقع؟

قال وهو عريان يلهث:

- انظر ماذا ترى على الضفة النهر.

- لا أرى شيئا

- لونه لون التراب. انظر جيدا.

كان فم التمساح مفتوحا يبحث عن فريسة. فتمكنت من رؤية أنيابه أيضا. أصبح وجه رسول شاحبا ويبيت شفاهه وبدا يرتجف في ذلك الطقس الحار. فلما ارتاح هنيئة، سألته:

- وماذا عن ملايسك؟

- حتى لو تكون من الذهب لن أرجع إليها.

رغبت أن أقول له مازحا:

- كان الحظ معاك مرتين حتى الآن. مرة الآن. مرة نجوت من سكينه البشر ومرة من سكينه الحيوان، لكن في المرة الثالثة الله أعلم بما يجري عليك. لكنني لم أقل هذا الكلام لأنني شعرت أن مزاجه لم يكن مستعدا للمزاح.

الماء والاستنباء

جمال أبوديب *

كثيراً ما يسألني طلابي الجيوفيزيائيون عن صحة الطريقة الشعبية المستخدمة في التنقيب عن الماء والتي يطلق عليها اسم الاستنباء (Dowsing)، أو «العراقة» (Divining) و تتم باستخدام عود أو غصن أخضر من الصفصاف أو الرمان بشكل الحرف اللاتيني واي (Y) أي يشبه العود الذي يستخدمه الأولاد لصنع المطاطة «النقيفة» ويقتل فرعاً الغصن بيدي المستنبيء بحيث يرتفع الفرع الثالث قليلاً فوق الأفق ثم يسير المستنبيء في الحقل وعندما ينخفض رأس الفرع الواقع فوق الأفق نحو الأسفل يؤكد المستنبيء على وجود الماء تحت تلك النقطة ويحدد عمق الماء وغزارته.

المستنبيء جئته وذهاباً في المناطق الجبلية ويقال بأنه في اللحظة التي يضع المستنبيء قدمه على عرق معدني يدور القضيب ويقتل وهكذا يكشف العرق المعدني وعندما يبعد المستنبيء ويبعد عن تلك النقطة يثبت القضيب (شكل ١). لقد كتبت هذه الكلمات قبل ٤٤١ عاماً وحتى الآن لم يأت الجواب العلمي الصحيح فما مدى صحة هذه الطريقة؟

لقد كتب الكثير عن هذه الطريقة وحاول كثير من العلماء الأوروبيين (BLAU, 1936, RIDDICK, 1952, Vogt & Hyman, 1959) تقديم تفسير علمي لها للتخلص من صفة الشعوذة والعراقة التي الصقتها بها الكنيسة الأوروبية في العصور الوسطى ثم صرف النظر عنها لفترة من الزمن بالرغم من أنها مازالت مستخدمة في التنقيب عن الماء على نطاق ضيق في بعض الدول الأوروبية وأمريكا وعلى نطاق أوسع في دول العالم الثالث التي تفقر إلى الكادر العلمي الجيوفيزيائي الذي يستخدم الأجهزة العلمية المتطورة.

لقد عرف قاموس أوكسفورد المختصر لعلوم الأرض (Allaby, 1991) الصادر عام ١٩٩١. هذه الطريقة كما يلي.

«هي استخدام عصا من البندق أو نواس أو أسلاك من النحاس.. الخ لاكتشاف وجود الماء الجوفي وعند وجود الماء الجوفي يجبر الجهاز المحمول باليد على التحرك، لا يوجد دليل مقنع على أن الاستنباء (العراقة) قادر على إيجاد الماء أفضل من حفر الآبار بشكل عشوائي ومع ذلك فهو مستخدم على نطاق واسع».

لقد استخدمت هذه الطريقة منذ مئات السنين للبحث عن المعادن والمياه وقد وصفها العالم الألماني جيورجيوس أغريولا (G. Agricola) الذي يعتبر مؤسس علم المعادن في كتابه المشهور «المعادن De Re Metallica» الذي طبع سنة ١٥٥٦م ووصف كيفية إمساك المستنبيء للغصن أو القضيب المعدني في حال البحث عن المعادن كما يلي: «يسير

* أستاذ جامعي من سوريا.

الغربيين لهذه الطريقة قليلة التكاليف وسهلة التطبيق وأورداً مثالين عن استخدام الطريقة للبحث عن المعادن فقد قاما باستخدام الطريقة الفيزيائية الحيوية والتصوير الجوي من الهليكوبتر لمنطقة من صخور عصر البريكميري المتحولة في شمال كاروليا حيث توجد أجسام بغماتيتية حاملة للعناصر النادرة. تمت القياسات من الهليكوبتر وعلى مسارات تبعد عن بعضها حوالي ٢٥٠ متراً وسجلت زاوية ميل قضيب الاستنباء عن الأفق وبملاحظة زاوية الميل الأعظمية تم تخطيط الشقوق الأرضية التي يحدث فيها تمعدن العناصر النادرة والتي تم البرهان لاحقاً على وجودها بواسطة الحفر التجريبي.

كانت الدراسة الثانية لمنطقة في جبال كسارامنسكي في طاجيكستان حيث توجد منطقة تمعدن للكباريت في صخور كلسية من عصر الباليوزيك العلوي وتمكن من وضع خرائط لاماكن تمعدن الكباريت واتت النتائج مطابقة لدراسة جيوكيميائية جرت قبل ذلك.

في مقالة أخرى عام ١٩٧٦ ذكر سوشيفانوف وزملاؤه (Sochevanov et al., 1976) انه تم تهديد ١١٢٠ بشراً للماء في منطقة شيليبانسك بهذه الطريقة وكانت نسبة الآبار الجافة بحدود ٧٪ بينما تم تحديد ١٥٧ بشراً في نفس المنطقة بالطرائق الجيوفيزيائية وكانت نسبة

الآبار الجافة ١٢,٧٪.

بالرغم من هذه النتائج فعا زال هناك الكثير من الجيولوجيين الروس لا يؤمنون بهذه الطريقة ومنهم الجيولوجي شميت (Schmidt, 1975) الذي يدعي بأن لهذه الطريقة علاقة بالسحر والشعوذة.

في إنجلترا حاول أحد البحاثة في سنة ١٩٧١ القيام بدراسة لصالح وزارة الدفاع البريطانية لتحديد أماكن الألغام الأرضية لكنه فشل في تحديد ذلك. وأجرى تجربة

في الستينات عاد البحث في الطريقة في الاتحاد السوفييتي السابق بعد أن أعطيت اسماً علمياً جديداً هو «الطريقة الفيزيائية الحيوية» Bio-Physical Method (BPM) « فقد نشر الباحث ماتيف (Matveev, 1967) مقالة في عام ١٩٦٧ عن دراسة لمنطقة تستي ياتوك في كازاخستان حيث طبق فيها هذه الطريقة BMP وبعض الطرائق الجيوفيزيائية: المغنطيسية magnetic والتقالة gravity والمقاومية الكهربائية electric resistivity والكمون الذاتي self-potential وحصل على نتائج قياسات موزعة على بروفيلات (مسارات) علماً بأن جيولوجية المنطقة كانت معروفة

بدرجة وبمقارنة النتائج استنتج أن الطريقة الفيزيائية الحيوية أعطت نتائج أفضل من الطرائق الجيوفيزيائية المذكورة. لاحظ ماتيف أن شواذ الطريقة الفيزيائية الحيوية تظهر بشكل جيد عندما تقرب كتل الكباريت الكتلية من سطح الأرض، كما وصف ماتيف عدداً من أشكال الأجهزة المعدنية التي استخدمها في هذه الطريقة وكيفية استخدامها (شكل ٢).

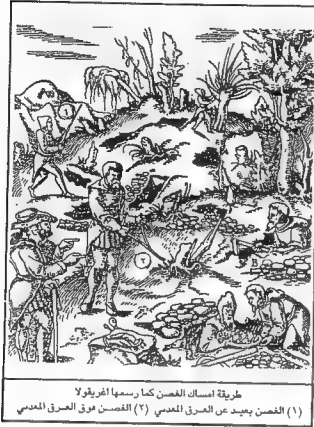


أحدى طرق إمساك القطن طبعاً فرنسية، ١٩٦٢

أدت نتائج الدراسة السابقة إلى عقد مؤتمرات علميين في موسكو عام ١٩٦٨ والثاني عام ١٩٧١ وحضر المؤتمر الثاني حوالي مئة باحث من أربعين معهداً علمياً. وتبين من خلال الدراسات المقدمة إلى المؤتمر أن الطريقة

الفيزيائية الحيوية مطبقة بشكل أكبر مما كان يظن. تركزت معظم الدراسات على التطبيقات ولم يقدم ما يكفي لإيضاح الأساس الفيزيائية لها.

عام ١٩٧٤ كتب الجيولوجيان سوشيفانوف وماتيف (Sochevanov & Matveev 1974) من معهد الأبحاث العلمية الهيدرولوجية والجيولوجيا الهندسية لعموم الاتحاد السوفييتي السابق مقالة عن استخدام الطريقة الفيزيائية الحيوية للتنبؤ عن الماء واستغريب الباحثان إهمال الجيولوجيين الأوروبيين



طريقة اسماك الفصن كما رسمها اغريولا
(١) الفصن بعيد عن المرقع المعدني (٢) الفصن فوق المرقع المعدني

فقد د. شقير (Chouker, 1995, unpublished paper) في حلقة دراسية في قسم الجيولوجيا بجامعة دمشق المزمع التي قبلت حول هذه الطريقة وقدم عددا من الأمثلة التي تشير الى عدم صحتها وبأنها نوع من الدجل والاستغلال.

لقد أجرى أحدهم التجربة أمامي فوق أنبوب من الماء يصب في بركة كبيرة وسار فوق الأنبوب الى أن وصل الى حافة البركة حيث هبط رأس عود الرمان الى الأسفل بقوة ثم أجريت التجربة بنفسي ولكنني كنت أسقط في البركة ولم يهبط رأس العود نحو الأسفل وكان تعليق المستنبيء «إنك غير مؤمن بالطريقة». هكذا فالقضية بالنسبة للمستنبيين هي قضية إيمان أو لا إيمان، أما بالنسبة للباحثين العلميين فهي قضية حقل مغناطيسي أو كهرومغناطيسي يتأثر بجريان الماء تحت السطحي أو بوجود عرق معدني ويؤثر الحقل بالتالي على بعض الأشخاص.

في تجربة أخرى قمت بها وعد من زملائي في قسم الجيولوجيا بجامعة دمشق بناء على طلب دكتور جيولوجي يطبق طريقة الاستنباء وزودنا بقضبان

فوق أنبوب من البلاستيك مطموور تحت سطح الأرض لتعيين وقت جريان الماء في الأنبوب لكن التجربة فشلت بالرغم من إعدادتها خمسين مرة كما استخدم أربعة طلاب ممن أظهروا قابلية للتأثر بفعل الاستنباء لتحديد موقع أنبوب قطره ٦ بوصات مطموور في الأرض أثناء جريان الماء فيه إلا أن التجربة فشلت.

في نفس السنة قام الباحثان شادويك وجانسن (Chadwick & Jensen, 1971) من مخبر الأبحاث المائية بجامعة ولاية يوتا الأمريكية بدراسة مكثفة لمعرفة تأثير الصدفة في هذه الطريقة وقد استخدموا ١٥٠ مستنبيئا وكان على كل مستنبيء أن يمر على مسار مستقيم فوق قطعة من الأرض السهلية الخالية من المعالم المميزة وأن يلقى بكرة من الخشب في كل مكان ينحرف القضيبي عنده وقد تمت إزالة الكرات التي يلقيها كل مستنبيء قبل مرور الآخر. كانت نتيجة الدراسة مدهشة، إذ لوحظ تجمع للكرات في أماكن محددة من الطريق (شكل ٣). بناء على هذه النتيجة المدهشة حاول الباحثان التحقق من صحة الفرضية التي وضعها الباحث بارنوتوي من جامعة إلينوي والباحث بريسمان من جامعة موسكو من أن هناك بعض الأشخاص الذين لديهم القدرة على الاحساس بالتغيرات الصغيرة بالحقل المغناطيسي الأرضي والحقول الكهرومغناطيسية. لهذا قام الباحثان بقياس تغيرات الحقل المغناطيسي الأرضي على طول الطريق الذي سلكه المستنبيئون فلاحظوا أن معظم الكرات قد تجمعت في مناطق التغيرات المفاجئة في الحقل المغناطيسي (شكل ٣) واستنتج شادويك وجانسن بأنه ربما كانت هناك علاقة بين فعل الاستنباء والتغيرات الدقيقة في الحقل المغناطيسي الأرضي الناتجة عن تدفق المياه الجوفية ضمن الصخور وهذه نتيجة علمية يجب البحث فيها مستقبلا واقتراحا بأن ٩٩٪ من الناس لديهم خاصية التأثير بتغيرات الحقل المغناطيسي أو الكهرومغناطيسي الأرضي وهذه الفكرة مماثلة لتلك التي وضعها الباحث السوفييت في الماضي.

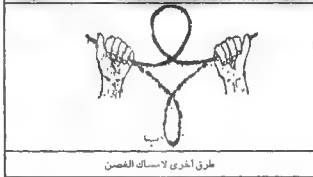
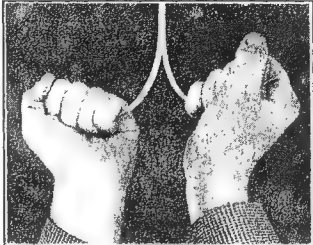
بالرغم من النتائج السابقة فما زال استخدام هذه الطريقة مقتصرًا على القليل من الباحثين، بينما يطبق كثير في الدول الفقيرة وتجد الكثير من المستنبيين يجمعون الثروات من وراء التجوال يعود من الصفصاف أو الرمان لتحديد عمق الماء وغزارته.

من الأرض فقلت نعم فطلب مني رسمها وتحديد اتجاه الشمال عليها ففعلت فأخذ الرسم واختل بنفسه في غرفته لمدة نصف ساعة وعندما خرج كان لونه ممتقعا وكأنه كان يقوم بعمل مرهق وناولني الرسم وقال هنا يوجد ماء على عمق ستة أمتار الى سبعة أمتار (شكل ٥) فذهلت إذ أنه بالفعل يوجد على بعد حوالي عشرة أمتار من النقطة التي حددها وبمستوى اخفض من أرضي بحدود أربعة أمتار (نظرا لانحدار الأرض الشديد) نبع ماء دائم، فهل هي الصدفة التي أدت به الى تحديد الموقع الأكثر احتمالا لوجود الماء؟؟

يعتبر البعض جهاز الاستنباء كمضخم ميكانيكي لحركة اليدين الخفيفة التي يجد العديد من الناس أنهم يتعرضون لها تحت تأثير فعل الاستنباء ويعتبر المشككون بصحة الطريقة أن حركة اليدين تحت تأثير فعل الاستنباء هي رد فعل نفسي وإن كان لها علاقة مع البيئة المحيطة فقد تم ذلك عن طريق مؤشرات التقطت بواسطة الأجهزة الحسية للإنسان.

بينما يقول المؤيدون للطريقة بأنه يجب اعتبار أن هذه الحركة هي استجابة فيزيولوجية مباشرة لقضيب الاستنباء لتأثير التغيرات في البيئة المحيطة وبأن بعض النظم البيولوجية قد طورت حساسية فائقة للتغيرات الدقيقة في الحقل المغناطيسي أو الكهرومغناطيسي الأرضي ونظرا لارتباط العروق المعدنية أو المياه الجوفية الجارية مع الانقطاعات الجيولوجية مثل الفوالق (الصدوع) والشقوق والأقنية والفجوات الموجودة في الصخور تؤدي هذه الانقطاعات الى تغيرات جيوفيزيائية في شدة الحقل المغناطيسي الأرضي وتؤدي هذه التغيرات بدورها الى الحركة الفيزيولوجية التي تشير الى تأثير فعل الاستنباء.

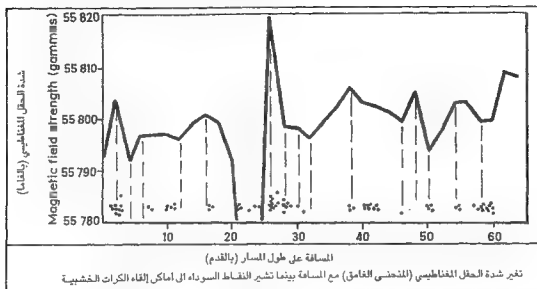
بالرغم من المناقشات التي ذكرت في استعراض هذه الطريقة، فالحقيقة أن هناك آلافا من آبار الماء في العالم التي يتم حفرها بناء على هذه الطريقة وخاصة في دول العالم الثالث الفقيرة . وقد ذكر تود (Todd, 1980) بأن الإحصاءات الأمريكية تشير الى أن هنالك ١٨١ مستنبتا لكل مليون نسمة يمارسون أعمالهم في أمريكا وخاصة في المناطق الفقيرة بالماء، كما أن الصحف الأمريكية تورد العديد من القصص عن المستنبتين وأعمالهم، كذلك برد في مجلة نيوز سينتست New Scientist الانجليزية من أن



طرق أخرى لاساك الفحص

الاستنباء وسار كل منا على طريق معبد وهو يحمل قضيبين من الحديد ، بطول ٦ ميليمتر. كل منهما بشكل حرف (L) (شكل ٤) ، طول ضلعه القصير ١٠ سنتيمترات وضلعه الطويل حوالي ٤٠ سنتيمترا، وهما متوازيان والضلعان الطويلان موجهان نحو الامام وعند الوصول الى نقطة محددة من الطريق كان القضيبان يدوران بمستوى أفقي ويتصاليان. لم يكن من الممكن معرفة سبب دوران القضيبين لكنني تذكرت بأنه قبل تعبيد الطريق كان هنالك نبع ماء موسمي يجري في الشتاء والربيع فهل سبب هذا التصالب هو استمرار جريان الماء الجوفي في الموقع؟

ذات مرة كنت في زيارة لأحد الأصدقاء في منزله في مدينة أخرى وأثناء تعريفي بوالده قال لي بأن والده يستخدم طريقة استنباء في الكشف عن الماء وعندما علم الوالد بأنني أستاذ جامعي وجيوفيزيائي أخذ يسرد لي القصص عن الآبار التي اكتشفها بهذه الطريقة ثم عقب بأنه وصل الى مرحلة لا يحتاج الى زيارة الموقع لمعرفة مكان وجود الماء فاستغربت قوله فقال لي هل عندك قطعة



Chadwick & Jensen (1971). The detection of - ٣
magnetic fields caused by groundwater and the
correlation of such fields with water dowsing,
Utah Water Research Laboratory Progress
Report 78-1, pp 57.

Chouker (1995). Water dowsing : a case - ٤
history and some personal encounters with
water witches in Syria. Unpublished paper.

Matveev (1967) . Izvestiya Akademii Nauk - ٥
Kazakskoi SSR, Ser Geol, No 3, p 76.

Riddick (1952) . Dowsing : and unorthodox - ٦
method of locating underground water supplies
or an interesting facet of the human mind. Proc.
Amer. Philosophical Soc. Vol. 96. pp.. 526-534.

Schmidt (1975) . Geologiya Rudnykh - ٧
Mestorozhdenii, No5, p 88.

Sochevanov et al. (1976). Geologiya - ٨
Rudnykh Mestorozhdenii, No, 4, p 77.

Sochevanov et al. (1976). Geologiya - ٩
Rudnykh Mestorozhdenii, No, 4, p 116.

Todd (1980) Groundwater Hydrology, 2ed - ١٠
edition, John Wiley & Sons.

Vogt & Hyman (1995). Water witching - ١١
U.S.A. University of Chicago Press, Chicago, pp
248.

آخر الاعلان التالي «الاستنباء علم وليس سحر Dowsing
science not magic» ويهدف الاعلان الى بيع قضيبين
من قضبان الاستنباء وكتيب الاستعمال.

يبدو أنه لا بد من دراسة الامر كظاهرة علمية بواسطة
فريق علمي لتوضيح الاسس العلمية لها والتحقق من
مدى صحة علاقتها بتغيرات الحقول المغناطيسية
والكهرومغناطيسية الارضية.

ويبقى السؤال المطروح وهو ما الفائدة من دراسة
هذه الظاهرة وايجاد الاسس العلمية لها؟

والجواب هو أنه ان كانت الظاهرة علمية
وصحيحة فاذها ستؤمن التنقيب عن الماء بشكل
رخيص وخاصة في دول العالم الثالث الفقيرة بالماء
وحيث يندر وجود الجيوفيزيائيين العاملين بالتنقيب
عن الماء وفي حال وجودهم فإنهم يتقاضون المبالغ
المالية الطائلة مقابل تحديد مواقع آبار الماء مما يحول
دون استخدامهم في تحديد هذه المواقع مما يزيد
العطش عطشا أمام التزايد الكبير في عدد السكان
وازدیاد الحاجة الى مزيد من الماء الذي جعل منه الله
سبحانه وتعالى كل شيء حي.

المراجع :

- Allaby & Alleby (1991). The concise Oxford - ١
dictionary of Earth Sciences.
- Blau (1936). Black magic in geophysical - ٢
prospecting Geophysics.1,p1



عروة الزمان الباهي

للكاتب: عبدالرحمن منيف

ابراهيم فتحي *

فهذه سيرة شخصية لرجل مثل مرحلة تاريخية بالغة الأهمية والتأثير، لما حملته من امكانيات واحتمالات، ولما افضت إليه من هزائم واخفاقات كان لابد أن تؤدي الى مراجعة شاملة لما كان يعد من المسلمات في التفكير والتقييم ومناهج العمل.

ويرى عبدالرحمن منيف أن كتابة هذه السيرة الشخصية التي تعكس التاريخ لها الحاجبا، فالموت أخذ يعصف بأعداد كبيرة من جيل تلك الشخصية، وقد باوت أوان الادلاء بالشهادات وتدوين التجارب، كما أن العزوف عن قول الحقيقة كالمساهمة في اخفاها أو التواطؤ عليها.

وال مؤلف في شهادته عن رجل يعرفه ويتتبع أعماله وكتابات لا يحشد الوقائع والوثائق التفصيلية، بل يكتفي بالملامح العامة لسيرة هذا الرجل، وبنية هذه الشهادة تركز على التوقف في عدد من المحطات الأساسية لحياته، وهذه المحطات ليس بينها وبين حياته الخاصة صلة على الاطلاق فأوقات الميلاد الجديد والتحويلات ترتبط بالقضايا العامة ولا ترتبط بمواقف ذاتية. ولن نجد في الشهادة ذكرا لقصة حب أو علاقات نسائية كما جرت عادة الكتابة العربية عن سكرى باريس. إن حياة صاحب السيرة الشخصية الخاصة تتحول إلى حياة القضايا التي وهب نفسه لها. وليس شكل السيرة

يقدم عبدالرحمن منيف في «عروة الزمان الباهي» ترجمة حياة أو سيرة شخصية لانسان عربي عاش حتى بلغ السادسة والستين من عمره، ولا يقدم لنا شخصية نسجتها مخيلته الروائية كما تعودنا منه. وهذا الانسان العربي الذي ولد في موريتانيا عام ١٩٢٠ ولده الأولى، ولد مرة ثانية في نيران حرب تحرير المغرب العربي مناضلا وسياسيا وصحفيا، ثم مرة ثالثة حينما اختارته الحركة الوطنية ليمثلها في موقع جديد في باريس للوصول الى عقل الرأي العام الفرنسي على أرض العدو وللارتباط بألاف المهاجرين من المغرب العربي هناك لدعم حركة الكفاح المسلح. إنه نموذج فذ يمثل جيلا بأكمله ولد بين الحربين العالميتين، وما انطوى عليه ذلك الجيل من أحلام كبيرة ومن أعمال ضخمة ومن تضحيات هائلة. ولكن هذا الوجه للجيل أدى الى وجه آخر. فقد شهد الحقتاتين في حروب التحرير يقاتل بعضهم بعضا، والجبهات المتحدة تنعزق، وشهد المنتصرين يتخذون كل ملامح العدو السابق من دكتاتورية وقهر وتسلط، بل شهدهم يكفرون بمبادئهم ويولون وجوههم شطر العدو. فكانت أهداف هذا الجيل أكبر من طاقاته، ورغباته أوسع من ارادته وأصبحت خيالاته مأساوية.

* كاتب من مصر.

الشخصية الذي اختاره عبدالرحمن منيف الشكل الرومانسي الذي يعيد خلق الملامح الذاتية، وليس شكل التحليل النفسي الذي يقف عند الطفولة وصدوماتها وعقدها وعند أنواع الصراع الداخلي، كما أنه لا يستخدم تقنيات السرد الروائي لاستحضار شخصية حية. نحن إزاء فرد يتشكل في الساحة السياسية العمومية، وإن يقدم لنا منيف ما هو خصوصي حميم ينتمي إلى الفرد وحده، وكان الباهي يظل قصتنا لا يمتلك داخلاً ينبض لتجارب الحياة الوجدانية الخاصة به، فكل دخائله سلط عليها منيف التقييم العمومي، كما أن وعيه يتشكل أمامنا على الملأ في مواجهة تحديات موضوعية ولا ينبثق جزء منه من دائرة حياة خصوصية لصيقة بالباهي وحده. فالصورة الإنسانية هنا - كما يقول باختن عند الحديث عن السيرة الشخصية الكلاسيكية - تتسم بخارجية تامة، وهدفها بناء نصب تذكاري حوله حالة مثالية تجمع أهم الخصائص المميزة لرسالة معينة.

ويذكرنا هذا الشكل بالمرثية في الشعر العربي طوال تاريخه، فهي لا بد أن تجمع عناصر من السيرة الشخصية للفقيد، ونلتقي بالباهي عند منيف في كل محطات حياته المتعاقبة مصورا من وجهة نظر ثابتة محددة، تقدم كل حياته وتفسرها من زاوية لحظة الذروة في النضج السياسي والفكري للباهي. إنها صورة حياة مقدمة داخل خطاب تذكاري رثائي تتجاسر فيه كل دوائر الحياة، موجهة إلى معاصرين تعنيهم القضايا العامة. وكما هي الحال في السيرة الشخصية الكلاسيكية (عند بلوتارك مثلاً) وفي المرثية العربية تكون شخصية الباهي في أوج نضجها هي الأصل الحق لكل مراحل التطور والنمو السابقة واللاحقة. فهو يتعلم من تجاربه ويصطدم بالعوائق ولكن ذلك يدعم صفات موجودة أصلاً، وتهضم الدروس ماهية ثابتة لشخصية قد اكتملت من قبل، وليس التركيز في هذه السيرة على تناقضات النمو وأزماته ومآزقه لأن كل المحطات تؤدي إلى غاية يمكن استنتاجها. إن شخصية الباهي يتحقق وجودها من خلال الفعل والحركة كما تتكشف في اتجاه معين، وكان مرور الزمان في المحطات المتعاقبة ليس هو الذي يعطي للشخصية قوامها، بل كأنه مجرد وسيلة لهذا التفتح، ومنذ المسات الأولى من ريشة منيف تكون الخطوط المحورية قد تحددت.

ويصلح هذا الشكل الكلاسيكي لرسم شخصية الباهي، فهو بدوي من أقصى حدود الوطن، ينتمي إلى تقاليد جمعية، وتنمو ملامحه الفردية في أحضان الجماعة ويحمل داخله

معاييرها وقيمها العامة الخارجية وقد ظل يحمل البداية معه طوال مسيرته، لقد حفظ الكثير جنباً من الشعر الجاهلي، ومن القرآن نصاً ومعاني، ولم يكن هناك سبيل للوصول إلى معرفة يقينية بطفولة الباهي في أعماقه، فهو حين يسأل عن روايات تروى عن طفولته، حيث تتداخل الحقائق الكبيرة بالأكاذيب الصغيرة بالفكاهات كان يرد بصحكات صاخبة أقرب إلى العريضة، ويقول أنه يترك الكثير من أسرار الطفولة ومكانها أو غرابة المرحلة الأولى وقسوة الطيبة وبداية العلاقات لتكون مفاجاته الكبيرة حين يكتب رواية ظل يرجي إكمالها حتى مات، رواية تقول ما كان يعتزل في نفسه وما يجعله يحن ويجن ويبكي في بعض الليالي. لقد كان الباهي يرى أنه ليس مجرد مناضل في الكفاح المسلح أو مجرد صحفي يلاحق الأحداث أو سياسي مملوء بحزن الأمة، بل يرى لنفسه دوراً أدبياً يتجاوز الالتقاء الأخاذ للشعر الجاهلي - وخاصة مرثية مالك بن الربيع لنفسه التي يحدد فيها جوهر شخصيته بقوله:

وقد كنت عطافاً إذا الخيل أدبرت

سريعاً لدى الهيجا إلى من دعانيا

ويتجاوز القصص التي يرويها عن أبي حيان والجاهل، إلا أن الرواية التي ظلت تهجس في نفسه وكتب أجزاء منها كمحاولة من خلال الكتابة لفرض نظام أو لاكتشاف نظام داخل الحياة كان يريدها جزءاً من ذاكرة الصحراء وأطلق عليها ورده الرمال أو ورده الرياح، فالصحراء عنده ليست النبات والحيوان، وقد كتب عنهما كثيراً ليصور غريزة الدفاع عن النوع قبل الفرد وكيفية مواجهة الظروف القاسية - بل هي بالدرجة الأولى البشر، بتقاليدهم الجماعية وثقافتهم الشفوية، وقيمهم العمومية المشتركة التي يستبطنها الأفراد من بساطة وصراحة وصبر وفاء. فهناك توافق بين شكل السيرة الشخصية التي اختارها منيف، ومسار حياة الباهي، ويكاد الباهي أن يشبه بعض الشخصيات التي ابتدعها منيف في بعض رواياته. ويكاد جيل الباهي ومرحلته التاريخية يسكنان روايات منيف ابتداء من روايته الأولى «الأشجار واغتتيال مرزوق» فمرزوق في الرواية ليس واحداً، مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع، ومعنى حياته لا يموت، وفي روايته «الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، نلتقي بشخصية تجمعهما بالباهي سمات مشتركة، هي شخصية «عادل الخالدي» الذي ناضل

طويلا وتعرض لأهوال التعذيب صامدا صمودا بطوليا، ولكنه يصطدم بما في حركة النضال وتنظيمها من خلل شديد ومن بيروقراطية متحجرة ضيقة الأفق إنائية تحارب كل مخالف، وتظل علوية منعزلة عن الجماهير (ويوزي ذلك اصطدام الباهي بالسلطة والمؤسسات وخيبة أمله في أصنام تحطمت). إنه مثل الباهي متمسك بالحرية والديموقراطية وضرورة النقد الذي لا يعفي أحدا، رافض للطاعة البلهاء للزعماء والقادة والقواعد التنظيمية التي تشبه الأغلال، ولم يعد يرشد الشخصية الخيالية في الرواية والشخصية الحقيقية في السيرة الشخصية إلا الضمير، ولكن طريقة التصوير في الحالين مختلفة أشد الاختلاف، فهي في السيرة تقريرية تحليلية تقوم بالتفسير على نحو مباشر لتلائم مادة تناولها. ولكن ما تقدم يفترض شخصية الباهي في جوهرها الأساسي، فيضالها لم ينحصر بين المغرب العربي وبابريس، بل امتد ليشمل المشرق العربي، من صوت العرب في القاهرة إلى بيروت وصحفاها ومثقفها ومقاومها ومطامعها، إلى صحف دمشق حيث عقد الصلوات وأقام العلاقات. وقد أدى تعدد الثقافات والمنظورات الذي أحاط بمساره، والذي تفاعل مع اللب الصلب لثقافته العربية الأصلية إلى رفضه للدعائم والموضات الثقافية التي تومض ثم تنطفئ إلى محاولة مستميتة من جانبه كيلا تقطعه العواصف والتيارات الكثيرة المتصارعة، ويصور منيف جهد الباهي العملي الفكري لتكثيف حكمة حاول أن يستخلصها من هزائم الثورات العربية وإحباطاتها، ومن أخفاق حركات كانت تعد بالكثير ومن مال حركة مايو ١٩٦٨ في باريس التي شارك فيها وانتهى قاداتها بفلسفات على النقيض من المثلقات بعد سنين. لقد كانت يوصلته الهادية هي ضميره الفردي المتشكل جماعيا من الناحية التاريخية ومن تجارب النضال، وكان خارج المؤسسات والتنظيمات وكل أشكال التراتب، فاكتمسب كما يقول منيف صفات الصعلكة بالمعنى التراثي العربي كما كانت في الأصل ممثلة عند شعراء من أمثال عروة بن الورد (وعروة الوارد في عنوان هذه السيرة الشخصية هو اطلاق لاسم الشاعر القديم على الباهي) والشنفرى وسليكن بن سلكة، وصعلكة الباهي ترمز على الزيف السائد، ورفض القيم الاجتماعية الجائرة وليس ما يربط «الصعاليك» هو الاتفاق فيما بينهم، وليس الخشوع لرعيم أو قيادة بل التوافق

الاختياري، وكان الباهي أو مختار (عمدة) بابريس الدائم عنصرا قساعلا في الربط بين الصعاليك، وهذه الصعلكة الباريسية عند منيف كيان قائم بذاته، كونها الصحراء وأضافت إليها الأسفار وتجارب الاحتكاك بوجهات نظر جديدة، والمساحة من الحرية المتاحة التي تمكن من قول أو فعل أشياء لا يمكن أن تمارس في الوطن العربي بقيوده ومحرماته. لم تكن مجرد غريبة في السلوك عند أفراد يريدون أن يبسوا مختلفين، وكان دافعهم المشترك في تحليل منيف الحس التراجيدي باختلال القيم والمقاييس، واتساع الفروق بين القول والفعل، ثم فقدان الثقة في أشكال تنظيم كالهياكل العظيمة فاقدة الروح. إن الصعلكة رفض للقوى الظاهرة والخفية التي تمل على الفرد فكره وسلوكه، رفض للانضمام إلى الحالة القطيعة، وللتكيف والانسجام مع أوضاع بشعة. وذلك يؤدي إلى عدم انقياد وانفصال وعزلة ثم تمرد ملعن. ويتغلغل هذا التمرد في الفن والسياسة ولكنه ليس تمردا عديما أو عبثيا، أو اتخاذ الموقف يعتبر كل فعل سياسي مؤديا حتما إلى الاخفاق والضياع. فالموقف السلبي من السائد مبطن كما هي الحال في الصعلكة الشعرية يقيم إيجابيا عن الحق والعدل والحرية. فالرواية مثلا عند الباهي ترفض السير في طريق الرواية العربية المكتوبة بالفرنسية، فهي تسلي الفرنسيين ولا تمثل واقعا مكتملا، ويستهدف التمرد قولاً خاصا جديدا لكي تكون للرواية العربية خصوصية تقابل الرواية في أمريكا اللاتينية وتحضن الصعلكة عند الباهي نزعة بدوية بدائية عميقة الجذور، تقوم على الولاء للطبيعة مقابل المواصفات الشكلية وللأشكال البسيطة للجمع والصحية، وعلى حسب الطبيعة كما هي، والاعتماد على التلقائية والتدفق العفوي بدلا من القواعد المصطنعة، واستمرار فضائل أصلية متخيلة للحياة الطبيعية المتحررة من القيود. فمن الأشياء المهمة في كتابات الباهي الانسجام مع النظام الطبيعي.

وتقدم لنا السيرة الشخصية للباهي ولزماته، التدليل على أن الحرية مهما تكن قوية تدفعنا إلى إعادة النظر في الكثير من المسلمات، فليس طريق الخروج من المحنة هو التفجع واللوعة وندب النفس، أو التطرف والمزايدة والياس، بل أن يحمل الجميع مسؤوليتهم في صدق وبساطة وإخلاص.

صاحب ناس الفيوان يرثي نفسه



كُتَاب عَنْ العذاب والمتعة والموت

يوسف القعيد *

وخمسين صفحة. من القطع المتوسط. نحيته جانبا ولكن بعد العودة الى البيت . وأنا أقلب حصيلة ما اشتريته من الكتب. وما أهداه لي بعض الناشرين الاصدقاء. طفت على سطح الذاكرة صورة هذا الكتاب. وتذمت أنني لم أدفع فيه المبلغ المطلوب. ورحت أستعرض ما تنفق فيه نفس المبلغ دون داع.

رحت أستعرض ما يمكن شراؤه بهذا المبلغ. فاكنتشفت أنه لا يكفي «دسته جاتوه» أو وجبة من مطعم متوسط. أو اصلاح سيارة من عطل بسيط. أو أجرة سباك لاصلاح دورة المياه. أو ربع ثمن تذكرة في مسرح القطاع الخاص. بعد هذه الاكتشافات قررت شراء الكتاب عند ذهابي الى المعرض في المرة القادمة.

بعد يومين كنت أقف في نفس المكان. وأقلب في نفس الكتب . اقترب مني البائع . وأراني سعر الكتاب على غلافه الخفي وهو خمسون درهما مغربيا. وأخرج آلة حاسبة وبدأ يترجم المبلغ الى دولارات. ومنها الى الجنيه المصري وقال لي. ادفع عشرين جنيها فقط. وعندما كنت أخرج المبلغ من جيبتي خفضه من جديد ليصبح خمسة عشر جنيها فقط.

صباح يوم الجمعة السابع من فبراير الماضي قرأت في الصفحة الأخيرة من جريدتي الحياة والشرق الأوسط معا. خبر رحيل الفنان المغربي : العربي باطما. قالت الحياة : الموت غيب الفنان المغربي : العربي باطما . وقالت الشرق الأوسط : رحيل الفنان المغربي العربي باطما وسواء كان الكلام عن الغياب أو الرحيل . فالموت هو الموت في النهاية.

في هذا الصباح. لعبت الذاكرة لعبتها. وتذكرت أنني من معرض القاهرة الدولي للكتاب الأخير. توقفت أمام كتاب في جناح المغرب. الذي يضم الدور المغربية كلها معا. لفت نظري كتاب. بثلاثة أموار. الأول غلافه. والثاني عنوانه والثالث موضوعه. سألت البائع عن ثمنه. فقال لي: خمسة وعشرون جنيها. أعدته الى مكانه لأن الكتاب لا يشكل اهتماما خاصا لي. فهو سيرة ذاتية. والسير الذاتية تعنيني إنني أريح فيها عقلي بين كتاب مرهق. وآخر متعب.

ولأن السعر غال على كتاب لا يتعدى عدد صفحاته. المائتين

* كاتب من مصر

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ - نزهي

يوم الخميس السادس من فبراير . مات مؤلفه . وعلمت صباح الجمعة بوفاته . وتذكرت أن معي كتابه . وامتدت يدي إلى المكان الذي أخصصه للكتب المشتراة حديثاً بانتظار دورها في القراءة . فهناك دائماً حلقة مفقودة بين شراء الكتاب وقراءته . الشراء مسألة إمكانية مالية . لكن القراءة قضية استعداد نفسي للتلقي .

لكن ها هي الصدف تجتمع في سياق واحد . والكتاب عن الموت وصاحبه يموت . والموت هو رفيقي منذ أن زارنا في أكتوبر سنة ١٩٩٥ . وأخذ معه أبي . وأنا أنظر إلى الحياة على أنها احتضار طويل . وموت مستمر .

تلك هي قصتي مع الكتاب .

ولكن ما هي قصة كاتبه ؟

المعلومات المتوافرة عن العربي باطما . تقول إنه قاد ثورة فنية في المغرب سنة ١٩٧٠ . عندما كَوّن مع أصدقائه : بوجميع وعمر السيد . ومولاي عبدالعزیز الطاهري . والعارف علّال فرقة : ناس الغيوان . وأنا أحب تطلقها : الناس الغيوان . التي تقول الصحف أنها قلبت موازين الساحة الغنائية في المغرب . وبدأ عصر المجموعات الغنائية في مواجهة الغناء الفردي .

العصر الذهبي لناس الغيوان كان من سنة ١٩٧٠ إلى سنة ١٩٧٤ . وكانت تعتمد على جهد : بوجميع وباطما . ويحدهما المتواصل في أعماق وجذور التراث الشعبي المغربي غير المدون والشفاغي . من خلال حكايات الشيوخ ونبش الذكريات الحية . في محاولة لحماية هذا التراث من النسيان .

في سنة ١٩٧٤ . كانت الضربة الموجهة والأساسية لناس الغيوان . بوفاة بوجميع . ومن بعده نوع العربي باطما من أنشطته التي شملت كتابة المسرحيات أو السلسلات التليفزيونية . أو لعب الكرة . الذي كان من أهم هواياته . وكان من أبرز الناصرين لفرق الاتحاد البيضاوي . فريق الحى الممعدى الشعبي في الدار البيضاء . وقد شارك في إدارة هذا الفريق في بعض المواسم الكروية .

آخر ما كتبه العربي باطما قبل رحيله وبعد المرض . كان في ديسمبر الماضي . وهو على فراش المرض . وكان عبارة عن رسالة مفتوحة موجهة لأصدقائه . كتبها ليلة رأس السنة الميلادية . نشرتها جريدة الاتحاد الاشتراكي في حينه .

والآن إلى الكتاب الذي كان شرائه صدفة حولها موت صاحبه إلى حدث يضاف إلى الصدفة والحدث . أن الكتاب من المغرب تلك البلد الجميل العذب . الذي يكيش في القلب ويمسك في الفؤاد . ولا يستطيع الإنسان نسيان لحظة واحدة قضاه فيها .

يدفعني إلى قراءة هذا الكتاب أيضاً أنه لكاتب مغربي .

والمغرب هو بلد محمد شكري . صاحب أهم سيرة ذاتية في الأدب العربي الحديث «الخيز الحافي» التي عطرت بالصدوق وتقوى منها الغفوية . لدرجة أن قراءة واحدة لها . تبقى في الوجدان إلى الأبد .

الكتاب عنوانه : الرحيل وهو مكتوب بلون أحمر كالدّم . وتحته كلمتا «سيرة ذاتية» وصورة صاحب السيرة تملأ الغلاف . وهي صورة تقول الكثير عن حب الحياة عند صاحبه . ولكي أكون دقيقاً أقول : شبق الحياة عند صاحبه . ومكتوب على غلاف منشورات الرابطة وقد تصورت أنها رابطة الكتاب في المغرب . فأنسا أعرّف أنها تنشر الكتب ولها مجلة جديدة وجميلة . وأن كان كلاهما — الكتب والمجلة — لا تصلان إلى مصر . ولكنني عند تصفح الكتاب . اكتشفت أنها شركة الرابطة وليست رابطة الكتاب .

واستهلال الكتاب عنوانه : ستين الجراد . يقول فيه :

لقد جاء اليوم الذي صممت فيه على الكتابة . حاولت عدة مرات . ولم أدر أن القوة الإلهية . كانت تقف ضد ذلك إلى أن ابتليت بالمرض القاتل . فوجدت نفسي مدفوعاً بيد خفية إلى الأوراق والقلم وصممت على الكتابة .

سأحاول الآن كتابة ما مر بي من حياتي . وأنا في سياق مع الوقت . بل إن رغيتي الوحيدة هي أن يتركني الموت هنيئاً لأكتب هذه اللحظات وأعبر عن تلك الذكريات .

وكل فصل من الكتاب يبدأ بعبارة طلي الضلوع . والفصل الأول عنوانه : طلي الضلوع الجميل . ويبدأ هكذا :

— عمي صباحاً أيتها الورقة البيضاء .

— عم صباحاً أيها القلم .

— أن النهار جميل . وكان الليل بين متاهات الضنى .

وبعدما مباشرة يكتب

— ولدت سنة ١٩٤٨ .

وهو لا يعرف سوى السنة . أما الساعة واليوم والشهر فلا يعرف عن هذه الأمور أي شيء . وبعد ميلاده يقابل الأمر هكذا .

— مالي والحياة . أسوأ من سوء شخصي .

أرى لحدي .. ومهدي في عيشتي .

وهكذا يتداخل الميلاد والموت معاً في لحظة واحدة . وهي ثنائية الوجود نفسه . منذ أن كانت هناك حياة .

يخيل لي أن العربي باطما كتب هذا الكتاب مرة واحدة . ولم يعد كتابه أي جزء فيه . فالغفوية هي أهم ما في هذا الكتاب . وأبرز سماته ما يرد على خاطر يدونه دونما تفكير . وهذا يجسد حالة

كتابه. خاصة وأن الكاتب فنان لا يعد محترف كتابة.

يقول

- سرّ في طريق الغواني أغنيى لم أجد الا البيع والشراء. بيعت الهوى في محافل الرذيلة وما كان الهوى الا تجارة. فأكثر الفاتنات تافهات جمال غافل. وما أقل العقل المتب. فالحب ذل في شرهم. ولا دليل عما قلته. كلام قالته في قوادة في يوم كنت بمدينة أغادير.

وعن اهله يكتب :

- اسم أبي رحال . اسم جدي رحال. اسم أمي حادة. الرحيل ، الحدود، الحدة، أسماء تعني العنف والألم وعدم الاستقرار، هكذا كانت طفولتي رحلا بين الدار البيضاء والقرية. حتى في كل شيء في تربيتي الجنسية.

- عشت بين الشك واليقين، وفي كل مرة . كنت أسأل نفسي ، وأجد الحكمة تلو فوق كل التساؤلات.

- المهم ، ولا شيء مهم إلا أنا.

- اعطى عمري كله شريطة أن أعود الى ذلك الزمن الفتي.

- نعم.

- لم نتعلم شيئا من ذلك الزمن. لكنه كان زمنا جميلا.

- يعود الى ظروف كتابه هذا، ويقول:

- اكتب هذا، وأنا في سباق مع الموت. لقد أخبرني الأطباء بأن المرض قد امتلك الجانب الايمن من رتتي. بعد أن تجاوز الجانب الأيسر.

- لا يعلم بالعم ونهايته الا الخالق «الموت علينا واجب» والعمر بأيدي الله . في البيت المجاور - وهو ملك لقوادة - تردد أغنية المرحوم محمد عبدالوهاب «يا مسافر وحده عجب . أن الظروف في حياتي لها لقاء خاص، فمن جعل إذني تلتقط هاته الأغنية . وأنا اكتب عن مرضي . وعن السفر المنتظر من كل البشر . يا سبحان الله.

ويقول العربي أن له ثمانية أشقاء آخرين . ستة ولدوا في البادية واثنان ولدا في المدينة.

ويهيئ الكاتب طبي ضلوعه الجميل. بهذا الكلام العذب:

- كان أحب الأوقات لدي هو منتصف النهار. عندما يهرب الكل الى الظل، حيوان ويشرب. فأختفي في مكان وأراقب السراب المتصاعد على صفحة الأرض. أدخل وسطه بعقي واسمع ضجيج المدينة الذي رافقني طيلة حياتي بالبادية.

كنت مرمقا بين البادية والمدينة. جاهلا عذاب المدينة وصفاء القرية.

كل هذا القبح

والفصل الثاني عنوانه: طبي الضلوع القبيح . وهو فصل المرض الخبيث ويكتب فيه:

- أنا الآن وحدي في البيت.

بعض الناس من الجمهور يتمنون لي من خلال الهاتف سنة سعيدة.

يقولون . ألو.

أرد . ألو شكون.

يجيب : أنا معجب بناس الغيوان وأتمنى لكم سنة سعيدة.

أتصور أنا سنتي القادمة . أي سنة ١٩٩٥.

صممت أن أيكس . عند إعلان الساعة الثانية عشرة ليلا. فربما إن استقبلتها بالكاء قد يكون فيها شيء من السعادة. هذا أن عشت . فمرريض مثلي مصاب بمرض خبيث. لا يمكن له أن يتصور ويتحدى الموت في كل دقيقة. فعندما كنت أنام فيما مضى . أي في السنة الماضية . كنت أقوم في الصباح . وأقول ، بل أسأل نفسي : هل أنا لا أزال حيا؟

الآن أيكس . وقد أعلنت الساعة دخول السنة الجديدة ، سنة ١٩٩٥.

كم من شخص الآن من العالم قبل صديقه أو حبيبته أو أخاه مهذا اياه؟

أنا قبلتني دعوي.

كم من عشيق عائق عشيقته.

أنا عائقت دعوي.

أنا .

أنا الآن شيء ينتظر الموت ويعلم بأن الكل ينتظر قدومه. لكن الفرق بيني وبين الكل . هو أنني أعرف مرضي القاتل. والآخرين لا يعرفون.

فالحمد لله والشكر له على كل شيء.

﴿وتمنوا الموت إن كنتم صادقين﴾.

﴿صدق الله العظيم﴾.

ويحيي يوم إخباره بمرضه هكذا:

- كنت بصدد تصوير مسلسل تليفزيوني من تأليفي. وكانت اللقطة التي نصورها في أحد المستشفيات. فانتقيت طبيبا وأخبرته بألام أشعر بها. ولم أدم في حياتي على شيء قمته به. كندي على تلك اللحظة التي أخبرت فيها الطبيب. أما كان

ناس الغيوان

في كتاب العربي باطما ، بعد فصل الموت وفصل الرجل يبعى أمانا فصلان. هذا الفصل الذي خصصه للكاتب عن الفن . والفصل الرابع وهو الأخير من الكتاب بتجربة ناس الغيوان. واعتقد أن هذا ترتيب مقصود من قبل الكاتب فهو لا يريد الا يعتبر الموت نهاية كل النهايات . وبعد الكلام الحزين عن الموت لا يحب أن يقول كلمة وداعا . ولكنه يستأنف الحكى من جديد عن الموضوعين اللذين يشكلان تجربة عمره كلها. ناس الغيوان.

هل هي رغبته في تحدي الموت؟! جائز. هل هو البحث المضني للإنسان عن الخلود؟! ربما. وفي كل الأحوال فالرجل يحب أن يؤكد لنا معنى الاستمرارية النامة وإن الموت لم يكن بالنسبة له. نهاية النهايات. ربما كان بداية مرحلة أخرى مرحلة من نوع جديد. هي رحلة الخلود.

على أن الجديد في مزين الفصلين . هو موقف الفنان من الفن. حبه لهذا الفن قضية لا تحتاج الى تأكيد. ولكن العذاب الذي سببه له الفن لدرجة أنه يتمنى أن يعمل في أي عمل آخر غير الفن. هو الجديد.

يكتب:

لقد عذبني الفن طيلة حياتي. وكم من مرة تمنيت لو كنت عطارا أو خضارا أو جزارا. فعمل الأقل ستكون حدة المشاكل أهون من مشاكل الفن.

ويقول في الفصل التالي

لو كنت أعلم الغيب. لبقيت حارسا للدرجات. أو اشتغلت في السكة الحديد. مكان أبي. انني أقول الآن لنفسى: أما كان الأجدر بي. أن أبقى في بياديتي الحبيبة لاموت هناك بعيدا عن الاضواء والشهرة ومحاصرة أعين الناس من كل جانب.

ويتوقف العربي باطما أمام هذه الواقعة:

قالت لي عاهرة في يوم. عندما تموت سألزور قبرك ثم أبكي. وأهرق زجاجة بيرة فوقه. كم كرهتها ساعتها.

لا أظن بأن في الحياة شيئا يستحق العيش. ها هي ذي الأشياء تأتي تباعا. نهاية الأغنية. آخر ساعة. آخر يوم. آخر ليلة. تمزق باد في كل شيء. أحزان وألم في كل دقيقة. فكيف كانت البداية وما سر النهاية. أنا أحب أيها الفن وأكرهه. أنت أصل الراحة والعذاب.

وعندما يتجول العربي باطما وهو على سرير المرض بين ذكرياته يتوقف أمام زمن الصبا.

آه . إن حياة الصبا هي أجمل ما وجد فوق الأرض فالصبي يحب وينسى في كل دقيقة. يبكي ويضحك ويعود يتحارك ويتسامح . لا يحتمل الحقد لأي كان . إنها حياة تعد خليطا من عدة أشياء. تجعل الأحلام سعيدة فنتقي للأمل.

ومهما حاول العربي باطما الهروب من المرض لا بد من

الأحرى أن أسكت واترك الجرثومة تنهشني في جسمي . ثم أموت بدون عذاب وبدون اشاعة وهموم وتحليلات. أما كان الأجدر بي هو السكوت.

قال لي الطبيب يوما: سنجري لك عملية بسيطة. ثم كان الخبر المفجع . قال الطبيب:

– انه حلم مزعج . وستستيقظ منه إن شاء الله.

– لا يا دكتور . انه حلم مزعج أعيش فيه . ومازلت أراه في كل دقيقة.

وخرجت من مكتب الدكتور. وقد اغرورقت عيناى بالدموع.

كانت الساعة تشير الى منتصف النهار.

وقد أحبيته فيما مضى، وأنا طفل بالبادية . وكرهته ساعتها . ووقع الخبر فوق رؤوس الأهل كالصاعقة مخرفة الفن لا تترك للفنان حرية الستر. ويختم هذا الفصل الباكي بقوله:

– انها ذكريات طي ضلوع قبيح. حاولت جمعها وأنا أعلم بأنني نسيت الكثير منها. عذاب الغربة والهوة بالرغم من أنني أحب هذه الأخيرة.

إن الحياة كلها ذكريات طي ضلوع قبيحة . لكن علينا قبولها ومحاولة التعايش معها. مستعنيين بالنسيان الذي هو أكبر هبة وهبها الله لخلقه. عطاها منه عليهم سبحانه وتعالى. فلو لا النسيان لجن الكل.

لا أمل

وفي الفصل الثالث الذي عنوانه : طي الضلوع الفني يبداء بكلمات حادة مديدة

– أنا لم يبق لي الحق من الأمل.

أنا لا يمكن لي تصور الغد.

أنام الليل ولا انتظر قيامي في الصباح . ولما استيقظ وأجد نفسي فوق الفراش. انتطح الى سقف بيتي لاتتقن من حقيقة وجودي. ثم أقول لنفسي . لقد ربحت ليلة البراحة . فكيف سيكون النهار؟

جسمي الذي كان مضرب الأمثال للوسامة . صار الآن أن لم تحقق فيه لا تراه.

نعم، أنا الذي لم يبق لي حق في الأمل.

لقد صعدت فوق صرح المجد والشهرة. وأطرب صوتي آلاف القلوب الحزينة . وكانت أغنيايتي مربية لجيل بأكمله. كان ينام في حوض أسسن . تطفو عليه أمواج سياسية قمعية. وعندما سمع كلمات أغنيايتي . ثار ضد تلك الأمواج وهاجر الحوض الأسن.

لعودة الية. انه القدر الذي ليس هناك هروب منه أبدا. يكتب:
الجسم آلة. عندما يدخله المرض يحس العقل بأن شيئا هناك قد تغير. فتشرب حرب بين العقل والأشياء الأخرى. السخوية والروحانية والجسمانية خصوصا من كان أيضا مثلي. انه شيء غريب. أن يعيش الانسان وهو يعرف أن حياته مهددة في كل وقت. ودرب الأمل يتعده عنه. ويرى اقتراب الظلام. يشاهده قادما ولا يجد قوة للهروب منه الى النور.

اللهم اني لا أمك سوى التشبث بك والايامن بك.
ان مرضيا مثلي. لا يمكن له قول غدا. ذلك لأنه محكوم عليه بالاعدام. ينظر الذين سيأخذونه الى القصلة.
وعندما يروق له الجو ويذهب الى ذكرياته الجميلة والعذبة يكتب كالغفل:
آه. ما أحلى هاته الذكريات التي أخطأها الآن. فحتى وان أخذت تعبيرا للتبني وفحولة شعر امريء القيس ووصف طرفة بن العبد لن اصل الى وصفها:

ان فصل طبي الضلوع الغيوان. أقصر فصول الكتاب وأخرها ويخيل إلي أنه كتبه عندما بدأ العد التنازلي. عندما يبدأ الانسان رحلة عمره. ولكن بالعكس. في الاتجاه الآخر. ويعمل حسابا لكل احتمال. وهكذا يكتب وهو يجري ويلهث. انه السباق بين القلم والموت.

يتحدث عن الليلة التي قدمت فيها فرقة «ناس الغيوان». وسكننا تلك الليلة. وكان الضحك يعم أصداء عالمنا النفسي تملأنا نشوة الأمل. والتطلع الى مستقبل منير.
ويتكلم عن الخطر الأول على الفرقة وهو المال. والبلذخ وسحر البرجوازية الخفي. يقول:

كنا أربعة أنا وبوجمعة الطاهري ومصمود السمعدي. أما عمر فقد ظل بعيدا عن هذا الوسط. وبدأت الأفكار تتغير من غير أن نعلم. حتى أن الغرور بدأ يتسرب الى بعضنا. النساء الجميلات وعشرة البرجوازية المتعفنة. والمال الذي كانوا يعطونه لنا جعلنا ننظر الى الأشياء بشكل مغاير. وبدأت الكراهية تزرع بيننا.

والحادث الثاني الذي وجه الضربة القوية الى الفرقة كان رفاة بوجمعة.

حكى لي شخص. كان يحرس النادي بأن بوجمعة. دخل حوالي الساعة الواحدة. بعد منتصف الليل ثم نام ولما جاء الحارس ليوقظه وجده ميتا.

وأذكر شيئا وقع لي في ذلك اليوم. ولا أدري حتى الآن أهو من محض الصدفة. أم هو واقع حقيقي؟

كنت وحدي بجانب جثمان بوجمعة. وهو معدد أماسي. انتظر مجيء الفقيه لفصل جثمانه. نظرت اليه طويلا وشرطت الذكريات يمر بعقلي وفجأة قلت:
أهكذا يا بوجمعة.

وفي تلك اللحظة المصباح الكهربائي انير بسرعة.
لم أحك هذا في يوم لأحد خوفا من نعتي بالجنون أو شيء آخر.

العامة والفصحى

يبقى أمر يخصني في هذا الكتاب. ألا وهو محاولة العربي بإملاها استخدام العامة المغربية أحيانا. وأنا من الذين كانوا يميلون الى استخدام العامة في القصص لأسباب كثيرة. ليس هذا مجال الاستفاضة في الحديث عنها.

وان كنت قد توقفت أمام بعض الكلمات العامة. التي دونها. ولأنه كان مدركا صعوبة فهمها. فقد دون نفس العبارات بالعربية الفصحى. والفارق بين الاثنتين لا بد وأن يدفع الانسان الى إعادة النظر في الأمر كله.

يكتب:

وكان أبي يفخر بي أمام أصدقائه ويقول مبتسما:
العربي غايي يخرج راجل ان شاء الله. فيقول الفلاس من صباح الزينة.

ويكتب نفس الجملة بعد ذلك بالفصحى هكذا:
أي العربي ابني سيكون رجلا يبيض عن رزقه وماله تحت جناح ذيانة.

ويستطرد بعد ذلك

أتمنى أن يكون شرحي لهاته الجملة الدارجة صحيحا لأن اللغة الدارجة ولا أقول اللهجة الدارجة. لها معان يصعب ترجمتها. لأنها تدور في أعماق البحر كامة. بالرغم من تقلب اللهجات الاستعمارية. ودخل بعض الكلمات اليها.

ويكتب:

وكم من مرة كان يناديني صائحا

والعربي زالماشينا حركت.

فأعلم أنه يريد شربة ماء. فأحمل له الماء.

أست معي في أنه لا بد من إعادة النظر في استخدام العامة؟

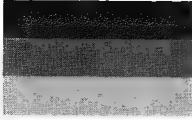
مكتوب على الصفحة الأخيرة من الكتاب.

سحب في ١٠ ر ٠٠٠ نسخة بمطابع فضالة بالمحمدية - المغرب.
وهذا أمر مفرح يسعد القلب ويجعلنا نتوقف أمام هذا الأمر في مصر. ذلك أن أرقام ما نطبعه من كتب أدبية. في حدود علمي. حتى الآن من هذه الكتب ولنضرب مثلا بنجيب مطفوظ - أول وآخر الحاصلين على نوبل في قرننا العشرين - هو ثلاثة آلاف نسخة تحتاج الى خمس سنوات لتسويقها.

سألت نفسي. أين العيب؟ ومن المسؤول عن هذا الوضع؟ وكيف الخروج من هذا النفق المظلم الذي يمر به الكتاب المصري؟ وربما الكتاب العربي ربما رغم الرقم المفتح المدون في آخر كتاب العربي بإملاها.

اللغة الثالثة

جبار ياسين *



المنفيون هؤلاء الذين ابتعدوا عن الوطن الأصلي عن مسقط الرأس عن اللغة *

المنفى من اللاتينية Exilium: بما يعني الطرد بالقوة مع منع العودة. أي النقل من المكان الأصلي. لكنه في لغات أخرى كالعربية يعني النفي المطلق. المسح والالغاء. تاريخ الأدب مثل تاريخ الانسانية تاريخ انتقال ومنفى منذ هوميروس وأوفيد ومرورا بامرسي القيس وابو فراس الحمداني وكونراد البولوني وجويس الايرلندي وهنري جيمس وجيروترود شتاين وبوند واليوت هؤلاء الذين جعلوا من المنفى استراتيجية أدبية وبريست الألماني وكورتزار الارجنتيني وناظم حكمت التركي والجواهري العراقي وضحايا أنظمة ديكتاتورية. وبما أن قرننا قرن كميات هائلة من الانتاج فانه قرن منفى دون منازع.

سيرون الكاتب الروماني الذي نفي الى باريس في وقت مبكر من شبابه وكتب جل اعماله بالفرنسية — لاحظوا أن جيلا مهما من كتاب رومانيا انتقلوا الى فرنسا في ثلاثينات القرن وكتبوا جميعا بالفرنسية مثل جورجيو سيرون، أوجين أونيسكو وميرسيا لياد. انني اتساءل دائما هل لهذا الترحال المزدوج عن الوطن واللغة علاقة مع تاصل تراث التسيقيان في هذه البلاد أم هو محض مصادفة؟ يقول سيرون في مقالة له تحمل عنوان (مزاييا المنفى) بأن المنفى انفتاح على ثقافات أخرى وأن المنفى كائن محظوظ بين أقرانه. يبدو هذا التوصيف أمرا مبالغيا فيه حتى في حالة سيرون نفسه. تقاطعت مع الرجل مرارا في ساعات متأخرة من الليل عند جادة سان جيرمان بمعطفه البني الفاتح وشعره الأبيض الكث حتى أواخر أيامه (هل سيخرج جيل من معطفه كما خرج من معطف جوجول جيل آخر؟). كان يبدو لي دائما مثل مشرد أو متكلم يقل اليوم S.D.F. هذه المفردة التي شاعت حديثا والتي هي اختصار لعبارة: دون عنوان ثابت. علمت قريبا بعد أن سيرون يقيم في غرفة خدم Monsard في

نتلقى دون شك، سوى الشك المنطقي الذي يملئ علينا بالضرورة منطق ديكرات والذي هو من مسلمات حريتنا في التفكير والتلقي — بأننا نعيش قرنا غربيا حافلا بالحروب والمجاسع والهجرة ونقل البشر بالقوة بعيدا عن مسقط رؤوسهم وعن لغتهم الأم. هذا القرن العشرون، دون منازع عما سبقه، قرن معسكرات الاعتقال والتفتية العرقية والدولة القومية ولا عدالتها. انه قرن انتقال البشر، غالبا باتجاه الأفاق المجهولة. اذا احصينا انتقالات البشر من بدايته لوجدنا أن ثلث البشرية قد نقل بالقوة من أمكنته الأصلية. المصائر تنتقل واللغات تتغير. وفي صباح ما يجد المرء انه يسكن وطننا غربيا ويتحدث لغة غريبة، بيتسم — أن توفر على الدعاية — لأنه يرطن بها ولكنه واضحة تكشف عن أجنبيته قياسا لمن سبقوه في الانتقال والترسخ في الأوطان الجديدة.

نعم، لم يكن تاريخ البشرية الحقيقي غير حوليات انتقالات ثمة افتراض تاريخي يزعم أن البشر والأقوام كلها أتت من آسيا، السلتيون والهنويون والفرانجة والعرب... فرنارد بروديل في كتابه «البحر المتوسط» يدلنا على حقيقة أكثر ثبوتاً، مفادها أن أغلب الثمار والخضار التي نعرفها اليوم هي من أصل آسيوي — ووجودها بيننا هو ثمرة هجرة في المكان والمناخ. العصور الحديثة بنت واقعة ليست بالافتراض بل واقع من لحم وعظم كما يقول الفرنسيون ألا وهي الانتقال التعمسي للبشر. لقد نقلت البشر بالقوة من مكان لآخر تحت ذريعة تأسيس الأوطان وبناء القوميات بل أحيانا دون أسباب واقعية. تفتية عرقية أو محافظة على السلام أو ترسيم الحدود على نحو سهل أو المحافظة على الأمن القومي.

على صعيد الأفراد، شكلت هذه الانتقالات تراجيديا. إذ خلقت أنماطا من الأفراد بجغرافية وتاريخية خاصة. انهم

★ كاتب من العراق يقيم في فرنسا.

الطابق السابع عند بروز الحي السلاتيني اصارتها له امرأة محسنة تحب اعماله.

مات الرجل قبل عام وحيدا في غرفته تاركا اثرا ادبيا عظيما بالفرنسية. اثرا في الماساوية والتشامو والصراطة، رديف الغضب، الصفة التي تلازم المنغين كطيعة ثانية.

حينما كنت اتقاطع مع سيرون في ليالي باريس كان بيتا من المركب السكران رامبو - وهو منفي ومشاع كبير - هذا الذي سماه مالارميه (العابر الكبير). رامبو الذي اصمته المنفى بعد أن رأى نفي الحداثة للإنسان. كان البيت يمر في راسي فأردده بصوت عال.

Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles ,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

أي هذه الليالي التي دون قرار تفغين وتتقنن يا ملايين الطيور الذهبية ، يا زخم المستقبل؟

حقا المنفى ليل دون قرار. انه مثل ليل الحرب الذي تحدث عنه مالارميه وهو يتحدث عن ليل القصيدة، وحينما يجتمع المنفيون فإن ليلهم لن يجد قراره الا في السحر الذي يوهم بالعودة.

العرب البدو مثل الفجر يحملون اوطانهم معهم خوفا من المنفى . يطوي البدوي خيمته فيطوي وطنه ثم يضي الى الافق، الى الانهائية. الى المجهول ، الى القدر، يتوقف وينصب خيمته فيجد وطنه من جديد. الوند المركز للخيمة، العمودي، يجمعه مع أسلافه تحت الأرض ومع آله في السماء حيث يتجه رأس الوند، كما يصف لنا جون برجر، برمزية موفقة

الفجري أيضا يحمل وطنه معه أينما حل. وطن خفيف له شكل القيثارة، تقول لنا الأسطورة ان الفجري سرق مسامير الصليب الذي صلب عليه المسيح، فحلت عليه اللعنة الى الابد وحكم عليه أن يبقى هائما على وجهه في الأرض بلا وطن، لكنه بداهته ابتكر معادلا لما صودر منه. هكذا صار وطنه تجريديا - ما من تجريدي أكثر من الموسيقى - انه يرحل لغني ويكي ضياعه في هذا العالم، انه المنفى الابدي الذي لن يجد حلا ولن يجد وطنا. أينما يرحل يغني بلغة اللبلال التي هو فيها، لوركا في إحدى أجمل قصائده الفجرية يصف لنا الفجيعة التي حلت بالفجري: القيثارة ينشج أحلامنا / ويكاه الأرواح الهائمة / ينطلق من فمه المكور.

الإمام علي بن أبي طالب ، الخليفة الرابع وقد وصفه النبي محمد بن عبدالله ﷺ بأنه باب مدينة العلم. كان حكيما وعارفا بعلم عصره وأسرار الفناء والخلود هذا الرجل الذي عرف

المنفى ثلاث مرات ترك لنا أثرا ادبيا حافلا بالوجد والحكمة والتسامح وهو المقاتل الذي عرفه العرب. في كتابه الشامل (نهج البلاغة) يقول ما معناه أينما تسرح قدما الإنسان فهما على وطنه. بالمناخية، هذا الرجل تحدث عن مفهوم الإنسانية في أوائل القرن السابع، قبل تسعة قرون من ظهور المفهوم أوروبيا، فهو يقول الناس صنفان إما أخ لك في الدين أو أخ لك في الإنسانية.

وما دمنا قد اقتربنا من الاسلام وداره فلنتحدث عن أسطورة سامية من الكتاب المقدس تتناول اللغة والمنفى. لقد جاء في العهد القديم أن سارة زوجة إبراهيم حينما رأت اسماعيل ابن هاجر المصرية وهو يضك ان قالت: اطرد هذه الجارية.. الى آخر القصة التي تعرفونها كما جاءت في سفر التكوين. اسماعيل - وهو يعني بالعبرية سميع الله - الابن الاول لليترياش ابراهيم يأخذ طريق الصحراء مع أمه هاجر - بما يعنيه الاسم بالعربية - تقودهما في خطاهما العناية الالهية. يندمج اسماعيل مع الفضاء المجدب للمنفى، لبلال النية. مدموغا بالنسيان والقطعية، وعليه ابتكار الكلمة (le verbe) كي يصف المكان ويحاوره، يبتكر اللغة العربية التي سيأتي سليله محمد بعد قرون ليجعل منها لغة مقدسة، لغة القرآن. اللغة ذاتها التي يتحدثها العرب اليوم، ليس غريبا إذن أن يكون الاسلام مطبوعا بالهجرة، بالمنفى. هجرة محمد من مكة مسقط رأسه الى المدينة التي منها سينطلق الاسلام الى العالم. ستكون الهجرة بداية التاريخ الاسلامي «الهجري».

لكن انطلاقا من هذا هل تكون اللغة نتاج هجرة؟

بمعنى نتاج هذا الانتقال للإنسان في المكان وما يصاحبه من كشف روحي. قد يكون هذا ممكنا. فالفرنسية هي لاتينية انتقلت الى فرنسا وكذلك الحال بالنسبة للايطالية والاسبانية وغيرها مما نسميه اللغات اللاتينية. يقال دائما إن على الكاتب أو الشاعر ان يهاجر كي يعرف العالم ويتمكن من فنه أي يكشف ذاته. نعرف أن جويس قد هاجر من بلاده ايرلندا قبل أن يكتب أولوسيس. الايرلنديون شعب صغير لكنه شعب مهاجر. بيكت كان أيضا ايرلنديا يكتب بالفرنسية. لكننا نعرف أن بروسست لم يهاجر سريره ومع ذلك فقد نحت اللغة الفرنسية، هل يتعلق الامر بهجرة داخلية كما في البحث عن الزمن المفقود. الزمن الضائع على كل حال ثمة هجرة في هذه الرواية كما في جميع الروايات.

لكن هل اللغة هجرة؟

قد يكون هذا ممكنا بمعنى أن اللغة نتاج حي يؤثر ويتأثر

وهي بالتالي نتاج هذا الانتقال المستمر للانسان في أوطان لغوية شتى انظروا الى لغتكم الفرنسية أن فيها حسيما يرد في قاموس روبري ، أو في القواميس الفرنسية Robert قرابة ألفي وخمسمائة من مفردات لغتي الامم، العربية، هذه المفردات ليست اشكالا فحسب، انها انساق من التفكير تؤثر بصيغة ما في اللغة المضيفة ان الفرق هائل بين مفردة Dieu و Allah التي دخلت الفرنسية حديثا والتي تعني «الله» بالعربية. كل من المفردتين يمثل نسقا من التفكير مختلفا عن الآخر فالأول مجسد والثاني تجريدي على سبيل المثال. ولا ندري لمن ستكون الغلبة في المستقبل على سعيد اللغة الفرنسية.

الفرنسية لاتينية مهاجرة، انتقلت وتطورت في فرنسا حالها حال البرتغالية والاسبانية والاطالية وغيرها مما ندعوه بالعائلة اللاتينية في اللغات بالتالي فهي تمثل نسق التفكير اللاتيني حسب تطوره في فرنسا منذ ديكارت، المنفي هو الآخر ثم رابليه ومونتني. كذا الحال بالنسبة للاسبانية التي وجدت نفسها لغة مستقلة عشية طرد العرب من اسبانيا عام ١٤٩٢ بعد أن وضع اللغوي نريخا كتاب نحوها الأول في العام ذاته، وارثة من العرب والبربر الذين نفوا الى مواطن اجدادهم ضعف عدد المفردات التي يحويها اللاروس الفرنسي؛ ثم تهاجر بعد ذلك الى اطراف العالم الجديد لتجد نفسها محملة برنين آخر منحتها لها وثنية العالم الجديد.

العربية أيضا، رغم قداستها، كونها لغة النص المقدس (القرآن) المقسمة آياته الى مكية «الوطن» ومدنية «المنفى»، حيث الاسلوب مختلف بين الناطقين، تأثرت بلغة المهاجرين اليها او الاعاجم كما سمو اي غير الناطقين بها، وكلامهم غير الفصيح كان يسمى «باللحون»، كم ناضل المتزمتون ضد هذا اللحن دون جدوى؛ ففسر اللغة له منطلق اقوى، في القرآن أكثر من خمسين مفردة بين يونانية و آرامية وعبرية ليس من الصعب الانتباه اليها. الفارسية والهندية دخلتا لتضيفا مفردات جديدة وانساقا من التفكير ايضا وتفتح أمام اللغة أفاقا جديدة لتصبح عشية القرن العاشر اللغة العالمية دون منازع شعريا وفلسفيا بل واقتصاديا.

يوم كتبت العربية عن السفر والهجرة وجدت نفسها منفية في عصر دارها. ولن تتكرر تجربة اسماعيل الأنفة الذكر لأن للاسطورة شروطها ايضا، مع القرن التاسع عشر، بحلول العهد الكولنيالي وبالصدمة العنيفة لحملة نابليون على المشرق العربي بدأت الصورة تتحرك قليلا عبر السفر الى أوروبا وغير الترجمة. ان عبارة «في الحقيقة» في بداية فقرة أو «على أي حال» أو «مع ذلك» أو أسماء النسبة كبروتستانتية او كاموي عبارات لم تكن مألوفة في النثر العربي قبل هذا التاريخ، لقد كسرت الترجمة أو

لنقل «هجرة النص» قيود قرون من المنفى الداخلي للغة العربية، حفزت النحت من الجذور مبتكرة مئات المفردات الجديدة التي فقت نسج التفكير وغيّرت في بنية اللغة بل وانواعها الأدبية.

يقال دوماً ان على الكاتب أو الشاعر أن يهاجر كي يتعرف على بلاده وعلى العالم. كي يتمكن من مشاعره بمعرفة مشاعر الآخر، باختصار كي يفور في ذاته، ان نص رحلة ابن بطوطة الذي ترجم الى الفرنسية هو نص عن ابن بطوطة ذاته، عن داخله الغرائبي الأكثر غرابية من محطات سفره. انها رحلات رؤى وهواجس خيالية. هل نقارنه بنص جول فيرن «حول العالم في ثمانين يوما؟ يبدو في ذلك ممكنا. هل سنقارن النصين بقصيدة ارتور رامبو «الركب السكران» يبدو في ذلك ممكنا اذا عرفنا أن التوق الى السفر والكشف هو محور القصيدة الماثرة بدورها بعمل فيرن ومثليه.

في الثقافة الانجلو — ساكسونية شاع مفهوم «المنفى الارادي» في بداية هذا القرن. لقد جعل منه الجيل الضائع استراتيجية أدبية. في أمريكا اللاتينية ومنذ القرن التاسع عشر أصبح الأمرات تتعلق بتقليد ادبي اساسي وقيل ان تجر الديكتاتوريات العسكرية اصحاب القلم على المنفى. الايرلندي جويس هاجر من بلاده قبل أن يكتب «اوليسيس»، انها رواية مفتوحة على ايرلندا رغم أنها مكتوبة في قلب أوروبا. لقد كتب همنجواي معظم رواياته بعيدا عن أمريكا وفي عبارة همنجواي القصيدة ثمة فرنسية من نوع ما رغم أنه لم يكن يتقن الفرنسية، البير كامو سيثني بعد سنوات هذه العبارة القصيرة اي تميز النثر الكاموي^١

لكننا نعرف أن بروسست لم يغادر سريره، ومع ذلك فقد نحت رايثته «البهت عن الزمن المفقود».

ناحنا معها فرنسية أخرى، بروسيتية. نعرف جميعا هذه العبارة التي تفتتح الرواية

«Long temps je me suis couché de bonne heure» لزمن طويل رقدت مبكرا، التي تؤرخ للرواية الفرنسية وتريديها يختصر حقيقة في تاريخ فرنسا الأدبي. على كل حال ثمة هجرة في هذه الرواية كما في جميع الروايات.

تحدثنا عن المنفى والهجرة واللغة التي ينسجها الترحال. لكن ما هي اللغة الثالثة التي هي عنوان محاضرتي؟ لقد دعيت كي أتحدث عن تجربتي مع اللغة الفرنسية، وهي تجربة متواضعة تتعلق بكتاب واحد حصر مباشرة بالفرنسية وبضعة نصوص متناشرة في مجلات ودوريات. أما كتيبي الأخرى فهي مترجمة، وقد شاركت في ترجمتها من خلال القراءة والتعديل واقتراح المفردات الأنسب. بل اني غيرت أحيانا في النص الفرنسي بالاتفاق مع المترجم. هذا ما يدعوه، كما اظن الناقد الفرنسي

جنيت بدمعية النص، والسؤال الذي أعرف أنه تجاوز منذ الآن لذهن البعض هو لماذا لم أوصل الكتابة بالفرنسية؟

أصبح من المتفق عليه أن اللغة موطن الكاتب والعربية وطني رغم أنني لا أتكلم بها إلا قليلا بحكم عزلي الاختيارية منذ سنوات في الريف الفرنسي. لكنني اتحدثها عبر الهاتف وفي المدن الكبرى حيث التقى بأصدقائي العرب. لكنني أكاد يوميا أكتب بها وغالبا ما أتذكر بها. أحيانا تدور الحوارات في الرأس بلغة فرنسية تنتقل بشكل مفاجيء إلى عربية، كما في الأحلام، أنها مشكلة الوقوع بين برائتي لغتين. معضلة الماضي والحاضر الازدواجية التي يجترحها المنفى. لم أختار بلاد مسقط رأسي ولم أجد نفسي أمام معضلة اختيار الأمر «مكتوب» كما يقول العرب لكنني بعد سنوات طويلة وأمام معضلة وجودي، كان علي اختيار لغة كتابتي.

الأمر يتعلق بمفرد ثقافي وسياسي، باختصار، بما اتفقنا على تسميته بمشكلة الهوية. ونعرف عمق إشكالات الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية الذي هو جزء مهم من الإشكالات الثقافية لهذا الجزء من العالم العربي الباحث عن هويته؛ أن اتقان لغة لا يعني الانتماء إليها وإلى قلبها الثقافي المعقد. اللغة كالنفس، عميقة ومعقدة وتاريخية.

لقد كتبت كتابي الأول «على ضفاف الجنون» بالفرنسية، كنوع من التحدي للغة التي دخلت في أحضانها بعد أن دخلت في حياتي اليومية، أنه الرد على المنفى وتصغفه بالمصير الانساني. وهو أيضا، أقصد الرد، تحد للوسط اليومي، للحالة اليومية للغة التي تفرض حصارها على الكائن. لذا فإن حالة الحصار والرفض للحاضر هما المهيمنتان على جو النص برمتي، لا يخرج النص من الغرفة المغلقة النوافذ والأبواب إلا للتذكر. قد يفسر الأمر من جانب الكاتب الشاب الذي كتبه على أنه نوع من التماهي والتباهي مع بلغة جديدة. حينما يتعلق الأمر بالأدب فإن الممكنات والاحتمالات لا تحصى.

لكن الشيء المؤكد بالنسبة لي على الأقل أنني حينها لم أستطع كتابته بلغتي الأم لأن العبارات كانت تمر بذهني بالفرنسية. لغة حاضري في تلك الساعات. الكتاب مكتوب بصيغة الحاضر، بينما أغلب ما كتبت يتجه إلى صيغة الماضي. بعد شهور حينما ترجمت بنفسني النص فقد عانيت كثيرا، ذلك أني لم أستطع أفكاك عن الصيغ الفرنسية في التعبير مما جعل الصيغة العربية مبسرة. ليس لأنني مترجم سييء بل لأن الأمر يتعلق بنص في يرتبط بخاضر مزال غير مفهوم لي حتى هذه الساعة.

لقد وضعني هذا النص أمام المشكل الأكبر في حياة المنفى ألا وهو الانتماء الثقافي. مشكل الهوية كما اتفقنا القول، منذ ذلك قررت عدم الكتابة بالفرنسية فيما يتعلق بما هو أبداع أنصح

التعبير. إن كتابة مقالة عن الأدب أو إحدى مشكلاته - فالأدب هو مجموعة مشكلات، مجموعة أسئلة دون جواب - لا تعني الدخول في جوهر أو عذاب الإبداع الأدبي، لأن اللغة في حالة المقالة ليست جوهر التعبير، أنها في حالة الأخيرة كيميائية بسيطة أمام كيميائية اللغة الشعرية أو القصصية. غير أن الاقتراب أو ملامسة اللغة الأخرى يوسع اللغة الأم أمام الشك بالمعنى الديكارتي - ليست الديكارتيّة الشعبية التي تغلق جميع المنافذ بحجة الشك والتي هي في فرنسا أخطر على فكر ديكارت من الكنيسة، إنما الديكارتيّة كتسامل وإعادة نظر في المشروع الوجودي.

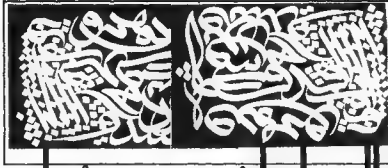
هكذا فإن الاستفادة من اللغة الأخرى ممكنة، الاستفادة من الأشكال ومن صيغ التعبير. فالفرنسية لغة حديثة النشأة كما ذكرت، وهي لغة معمولة عبر صراع الأجيال والمدارس الأدبية في الشعر كما في النثر من سماتها الدقة والوضوح وارتباطها بالمناطق الحرة التي تمنحها في التعبير. لتحدث عن موضوع التكرار. الفرنسي لا تحب التكرار، تعتبره ضعفا في اللغة ونقصا في الخيلة. بينما موسيقى العربية قائمة أحيانا على التكرار في المفردة أو في الجملة. إن معمار الجملة الفرنسية مبني على منطق متين. تصاعد دون ارتداد أو انحراف مما يجنب الاستطراد السائد معظم السوقت في لغتي الأم. لقد تعلمت من الفرنسية السيطرة على مشاعري «الموسيقية» من أجل بلاغة واقعية، منطقية، الابتعاد قدر الممكن عن رنين الكلمة التي لا تدخل في جوة الجملة، في النثر خصوصا.

الأمثلة كثيرة على كل حال، لكن جوهر القول هو أن الاقتراب من لغة الأخر يفضي إلى معاينة أقرب للغة الأم وبالتالي يتيح إمكانية استعارة صيغ في الكتابة تبدو غير مقبولة في البدء وخارجة عن النسق المألوف. بل يعدها البعض المتشدد أخطاء لغوية؛ هذه «الأخطاء اللغوية والأسلوبية» هي ما أدعوه باللغة الثالثة والتي مرور الوقت تستقر في جسد اللغة لتصبح بحكم نمو النسيج اللغوي جزءا من جسد اللغة. المنفيون والمهاجرون من يأتي بهذه «القيروسات» محفزين تلاقح اللغات.

إن كل منفي في عصرنا سيأتي بمفردة وعبارة إلى لغته. وفي يوم سنكتشف أن قرية العالم تتحدث بمفاهيم متقاربة.

لكن إن تم ذلك هل ستكون لنا لغة واحدة، ذاكرة واحدة، ثم كيف سيكون حال الأدب حينذاك؟

سؤال لن يجد إجابة عنه الآن وستلقي بعد قرن، بهيئات أخرى. ربما... وسنواصل حديثنا.



الحياة الأدبية في عُمان

حتّى عام « ١٣٤ هـ »

محمد رجب السامرائي *

الامامة الاولى في عُمان، وكذلك لكون الحياة الادبية بعد هذا التاريخ انتقلت الى مرحلة مستجدة ذات خصائص مميزة.

نجد ان الباحث قد اختار هذه الفترة الزمنية لتكون ظرفاً لدراسته لاسباب حددها بأربعة هي:

✱ إن ما وصل من الأدب العماني في هذه الفترة موزع بين المصادر والمطالان التاريخية، ولكن رغم تشتهه وندرته فإنه لم يحفظ ولم يدرس ويطل.

✱ إن معظم الدراسات الادبية التي تناولت ادب عُمان كانت قد عرجت على العصور والشخصيات المتأخرة زمنياً، لهذا حاول الباحث التاصيل للادب العماني ما استطاع اليه سبيلاً، ذلك بدراسته المسحية في بداياته واصوله.

✱ إن الجزء الاعظم من الزمن الفعلي لدراسة الباحث هو القسم الاخير الذي يشكل مرحلة قلب سياسي في دولة الخلافة، اذ اتصلت فيه الثقافة الاسلامية بغيرها من الثقافات، وكانت هذه المرحلة الزمنية تعد من المراحل الذهبية عند العمانيين، اضافة لكونها اكثر مشاركة فاعلة في حركة الدولة الاسلامية

✱ إن بعض الدراسات التي مست بعض ما يتعلق بعمان تاريخياً وأدباً لم يخل — في رأي الباحث الجهمضي — من مغالطات، لذا حاول التعقيب عليها بقدر ما يسعف الحال ويرتضيه مقام الدراسة.

أما منهج الباحث في دراسته، فقد اعتمد مثلاً اشار الى ذلك

هناك العديد من الحلقات المفقودة في سلسلة الحياة الثقافية والادبية في سلم تطورها في أقطار الوطن العربي الكبير. وبغية اللقاء الضوء والتحقيق في أسفار الادب العربي، فإن بعض الدراسات الاكاديمية قد سلطت ضوءها لاثارة ما هو مخبوء من سيرة ذلك الادب الثر الذي تزخر به منطلقتنا العربية.

وبلد ذو عراقة وحضارة موغلة في سفر الحضارة العربية مثل عُمان، فحري بالباحثين ان يشمروا عن ساعد الجد للكشف عن تلك الكنوز التي دفنت في ارض السندباد والبحور..

وعُمان البلد صاحب الحضارة الوارفة الظلال، قد عرف عبر ادوار عصوره المتعاقبة الكثير من الحضارات الانسانية، الامر الذي أثر في تشكيل حياته في كل الجوانب، لان بلداً مثل عُمان يمتلك من التراث العلمي العميق الجذور، جدير بالدراسة والبحث والتقصي في بحث ذلك التراث المنسي، لان ما وصلنا منه قليل او قل غيض من فيض..

وبغية الكشف عن الحياة الادبية في عُمان، فقد تقدمت رسالة طالب الماجستير: زايد بن سليمان بن عبدالله الجهمضي والموسومة بـ: (الحياة الادبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤ هـ) لتبرز المرحلة الاولى والاساس للحياة الادبية في سلطنة عُمان.. بدءاً من أقدم ما وصل الينا من أدبها وحتى انتهاء الامامة الاولى في عمان للسنة الرابعة والثلاثين بعد المائة للهجرة، أي بعد قيام الدولة العباسية في العراق بستين فقط، لانها سنة انتهاء

* كاتب من العراق.

المنهج المتبع الآن في دراسة الحياة الأدبية ، مثل كتاب د. يوسف خليف. «حياة الشعر في الكوفة» ، وكتاب «الحياة الأدبية في البصرة» لأحمد كمال زكي، علاوة على أنه أخذ بعين الاعتبار مسألة التردد إلى عُمان في حياة الشخصية ، ومتى هاجر، إذا كان قد هاجر؟ هذه المسألة عند الباحث ذات أهمية لأنها تشكل معالم كل شخصية، لأن كل واحدة ما هي إلا مجموعة من المواقف، والمواقف بحد ذاتها تعكس الفكر، والآخر إنما يتشكل بعدة عوامل منها المكاني، ومنها المعرفي الذي يشمل الدين والمعادن والأعراف ، ودراسة الشخصية تتمثل بدراسة المواقف الحياتية لها.

عُمان:

تكونت رسالة «الحياة الأدبية في عُمان حتى عصر الإمامة ١٣٤هـ» للطالب زايد بن سليمان بن عبدالله الجهضمي، والتي نوقشت مؤخرًا^(١)، من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. حوى تمهيد الرسالة مباحث ثلاثة، أوضح الباحث في الأول موقع عُمان الجغرافي قديماً، واستنتج بأن حدودها آنذاك أوسع مما هي عليه اليوم. إذ كان الحد الفاصل بينها وبين البحرين هو رمال بينونة التي تقع في وقتنا هذا بين إمارة أبوظبي ودولة قطر. أما الحد الفاصل بينها وبين اليمن، وتلك الرمال السيلية التي تعرف بـ(الأحاف)، فتقع بين حضرموت والشحر.

قبائل أهل عُمان ، تحدث عنها الباحث زايد في المبحث الثاني، أولئك الذين كان معظمهم من الأزد، كما نص الباحث في ألبوالفداء على ذلك. وتجد أنه قد اختلف في تاريخ هجرتهم إليها من أقوال اتسع مداها بين الألف قبل الميلاد إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي، ويذكر أن مالك بن فهم هو أول من وصل إلى عُمان من الأزد.. وعلى هذا فليس هو أول العرب الذين وصلوا إلى عُمان. ثم أخذت القبائل تعد إليها مثل قبيلة مهرة، وطيه، وبني كندة، وعبد القيس، وغيرهم الكثير.

ثم عرج الباحث في المبحث الثالث من التمهيد لبيان إسلام أهل عُمان، وإن مازن بن غصوبة الطائي ، أول من أسلم من أهل عُمان ، وهو السبب في إسلام الكثير من أهل عُمان...

الفصل الأول : حياة عُمان السياسية

أشار في الفصل الأول لحياة عُمان السياسية، وذلك بإيضاح الأحوال السياسية التي تعاقبت على عُمان بدءاً من وصول مالك بن فهم إليها، ثم انتقال الملك إلى أسرة معولة بن شمس حتى بزوغ فجر الإسلام الحنيف.

فقد كانت عُمان متشكلة سياسياً في الجاهلية بذلك الحكم

الذي أقره الإسلام مع إحداث بعض التغييرات التي يتطلبها الدين الإسلامي الجديد. وتجد أن عُمان قد سادها نوع من الاستقرار السياسي طوال العهد النبوي الشريف، وعصر دولة الخلافة الراشدة، رغم اتصالها الوثيق بمركز الخلافة، مع وجود التمتع بنوع من الاستقلال الذاتي في إدارة شؤونها، فشارك — كما يوضح الباحث في هذا الفصل — العُمانيون في حروب الردة بقيادة عبد بن الجندى، وشاركوا المسلمين في فتوح بلاد فارس أيام خلافة الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه، بقيادات عُمانية من قبائل الأزد فيها، فافتتحوها في منطلق الفتح الإسلامي جزيرة «أبن كاورن والقسم» وفتحوا «توج» و«أصطخر» و«رامهرمز» و«بسترة» من بلاد فارس شرق العراق، واستعرت مشاركة أهل عُمان في الفتوحات الإسلامية إلى عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه.

لكن بعد أن تولى شؤون المسلمين الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان، نجد أن عُمان قد انفصلت في إدارة شؤونها، وبقي أمرها بيد رجل من أبناء حكامها ويدعى: (عبد بن عبد بن الجندى)، في حين اتجه قسم من العُمانيين صوب العراق واستوطنوا مدينتي البصرة والكوفة وسامعوا منها في فتوحات المسلمين.

وأوضح الباحث لحياة عُمان السياسية أنه لما ولي الحجاج بن يوسف الثقفي العراق شغل في بداية حكمه بثورات الأزارقة ، فولى أمر محاربتهم إلى المهلب بن أبي صفرة العنكي المعاني، وما أن تخلص الحجاج منهم حتى بدأ يوجه أنظاره نحو عُمان، فبعث صوبها عدة جيوش أفتى أهل عُمان عامتها، لكنه أرسل إليهم جيشاً برياً وبحرياً فحاول إخضاعها بالقوة، وجعل عليها الخباء بن سيرة المجاشعي الذي نجد أن الخليفة الوليد بن عبد الملك قد أقصاه بعد وفاة الحجاج، فاستغل العُمانيون هنا فرصة الاستقرار السياسي الذي عم بلادهم في عهد الخليفة سليمان بن عبد الملك ، وفي عهد الخليفة عمر بن عبدالعزيز، فقاموا بإعداد أنفسهم للإمامة الشرعية لتكون بديلاً عن خلافة الأمويين، ولهذا نجدهم قد حققوا في السنة الرابعة والثلاثين بعد المائة للهجرة، وعهدوا بها للإمام الجندى بن مسعود الذي نظم شؤون الدولة بصورة تامة.

الفصل الثاني: حياة عُمان العقلية

حوى الفصل الثاني بحثين عقدهما الباحث لبيان الجوانب المضنية من حياة عُمان العقلية، حيث تناول في الأول بيان حياة عُمان الثقافية، فذكر أن أهل عُمان كانوا على اتصال بالأمم الأخرى عن طريق التجارة التي كانت تصل الصين

وأفريقيا في عصر الجاهلية، ونجدهم قد تعلموا لغة الفرس والهنود الى جانب اتقانهم للغة العربية.

وأوضح الباحث زايد الجهضمي حرص العمانيين بعد دخولهم الاسلام على استغلال طاقاتهم فبرز منهم القضاة نحو القاضي كعب بن سؤر في عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وكان منهم القادة والخطباء والعلماء مثل: صحار العبدى، وجابر بن زيد وغيرهما في مدينة البصرة، وهناك بنو صوحان، وآل رقية بن مصقلة في الكوفة، وكان للامام جابر بن زيد حلقة علمية في جامع البصرة تقام له ليفتي فيها قبل الامام الحسن البصري.

وكون العمانيين مدرسة علمية برئاسة الامام جابر، خلفه تلميذه ابوعبيدة التميمي من بعده، ثم الربيع بن حبيب الفراهيدي، اضافة لذلك فانهم اشتغلوا بالتأليف فكان للامام جابر بن زيد ديوان فقهي يقال انه حمل بغيره، وكان لصحار العبدى كما اشار صاحب الفهرست ابن السديم تأليف في الانساب.

ثم خصص المبحث الثاني لحياة عُمان الدينية ، فعرض الباحث لوجود الديانة الوثنية فيها في الجاهلية، الى جانب النصرانية. ولم يعثر على وجود للديانة اليهودية في عُمان، حسب زعم بعض الباحثين.

اما الاسلام فقد اعتنقه العمانيون ، وسافر جيفر بن الجلندى الى بلاد فارس يدعوهم للدخول في الاسلام، وعندما امتنعوا، قاتلهم العمانيون وأخرجوهم من بلادهم. وتطرق الباحث في هذا المبحث الى ان العمانيين لم يرددوا بعد وفاة رسول الله ﷺ ، ثم بين اعتناق العمانيين للمذهب الاباضي ومناقشتهم عن فكره.

الفصل الثالث : في حياة عُمان الادبية:

جاء هذا الفصل مشتملا على مباحث ثلاثة، وهو صلب رسالة الطالب زايد الجهضمي، بدأ بالمبحث الاول: مدخل الى الحياة الادبية في عُمان، اشار فيه الى سبب قلة ما وصل من الادب العماني ، ويعزوه الى أن عُمان لم تنجب رواة يحملون أدبها. وان العصر الاسلامي هو عصر التدوين، اذ تبنت عُمان المذهب الاباضي الذي كان مخالفا لمنهج الخلافة ايام دولة بني أمية، ومن هنا نرى ان للسياسة دورا في تشويه صورة الحياة الادبية العمانية، ومبادئها، ولهذا يجد الباحثون اهمالا في فترة تاريخية معينة.

ثم ان الاباضيين قد ركزوا جل اهتمامهم على ما يعز

مبادئهم من أجل اعداد جيل دعوى يضلص بمبادئ الاسلام. ولكل هذه الاسباب مجتمعة فان الادب لم يحظ بذلك الاهتمام.. وتوقف زايد بن سليمان الجهضمي هنا وقفة متأنية فعرفنا بادباء عُمان، مثل:

كعب بن معدان الاشقري ، وثابت بن قنطة العنكي، وسوار بن المضرب السعدي، وهم من الشعراء، ومن أبرز اعلام النثر في عُمان: آل رقية بن عبد القيس ومنهم مصقلة بن رقية العبدى، ولهم خطبة تعد من خطب العرب تدعى بـ«العجوز». وأشار الجاحظ بقوله: «ومتى تكلموا فلا بد لهم منها او من بعضاء». ومن خطباء أهل عُمان المعروفين: بني صوحان من عبد القيس، واشتهر منهم صعصعة وزيد وسوحان ابنا صوحان. واثني عليهم الجاحظ ايضا قائلا: «بنو صوحان كلهم خطيب الا ان صعصعة كان اعلاهم في الخطابة». ومن الخطباء الاخر: مرة بن التليد الجهمدي، وصحار العبدى، ذكر عنه ابن عبد البر، وابن الاثير بأنه كان بليغا مفوها مطبوع البلاغة، وكذلك ابوحزمة الشاري الذي خطب في مكة المكرمة، والمدينة المنورة ايام خلافة مروان بن محمد الاموي خطبا تناقلتها كتب التاريخ، ومن اصحاب الرسائل النثرية امام المذهب الاباضي جابر بن زيد الجهمدي، ومنهم شبيب بن علية العماني.

اما نصيب الشعر فكان في المبحث الثاني، اذ عكف الباحث على إبراز اهم معالم شعر الشاعر دون أن يخوض في التفاصيل، الا وهو الشاعر كعب الاشقري، ولم يدرس الشاعر مالك بن فهم لأنه وجد شعره منحولا فأمله ولم يدرسه قط.

ثم جاء دور النثر في ثالث مباحث الفصل الاخير من رسالة الطالب زايد بن سليمان الجهضمي، حيث تناول فيه الرسائل النثرية للامام جابر بن زيد ، وخطب ابي حمزة الشاري، ورسالة شبيب العماني شكلا ومضمونا.

ويعد:

فقد ضمت الرسالة: «الحياة الادبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤هـ ملاحق ذات فائدة توثيقية هامة لدراسة تلك الجوانب الادبية في حياة عُمان خلال الفترة الزمنية التي حصر فيها الباحث دراسته وعقداه عليها.

الهوامش:

- ١ - الحياة الادبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤هـ رسالة ماجستير للطالب: زايد بن سليمان بن عبدالله الجهضمي، نوقشت في قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة اليرموك، اردن - الارن، يوم الاحد ١٩٩٦/١١/١٠ بإشراف: د. موسى ربابة، ومناقشة: د. عفيف عبدالرحمن، ود. يوسف ابوالعوس.

أصولية «هنتجتون» و«محمود شاكر»

فريدة النقاش *

وتصب هذه الأفكار في التيار المحافظ الجديد واليمين الصاعد في أمريكا وأوروبا بعد انهيار المنظومة الاشتراكية وانحسار حركة التحرر الوطني وأقول دولة الرفاهية في الغرب وتوحش للرأسمالية على الصعيد العالمي مع النفس الجديد الذي تستمد من الحلقة الأخيرة في الثورة العلمية والتكنولوجية .

فإذا كان هنتجتون يعيد انتاج نظريات الاستشراق الاستعمارية ويلبسها ثيابا جديدة، فإن الشرق الذي هو «الموضوع» كان قد أخذ بدوره ينتج ردود أفعاله المتباينة ضد التبعية والهيمنة الامبريالية بالاعلاء من شأن خصوصيته بعد أن كانت هذه الهيمنة قد عطلت نموه الذاتي وقطعت عليه الطريق.

فعل العكس من التحليل الشائع والمعتمد الآن في مؤسسات البحث العلمي الذي يرى أن العملة الفرنسية كانت بداية النهضة في مصر بعد أن حركت سكن المجتمع الراكد.

يبث الباحث الأمريكي «بيتر جران» بالأدلة التاريخية في كتابه الجذور الاسلامية للرأسمالية أن

«ثمة تطورا داخليا كان ناميا في مصر فيما بين ١٧٦٠ - ١٨٤٠ نحو الرأسمالية التجارية، الا أنه قد أصاب بعض الاختلال من جراء الآثار المعاكسة التي ولدتها أنشطة التجار الأرمن واليونانيين المقيمين آنذاك في أدي النيل، حتى كاد أن يقضي على ذلك التطور بهجمة الحملة الفرنسية على مصر في ١٧٩٨، ومنذ ذلك التاريخ قام أولئك التجار الأرمن واليونانيون بالتعاون مع أسواق الغرب مسلحين بما لهم من امتيازات.

وبين «جران» أنه بعد تعطيل الدينامية الداخلية لمصر، وتحولها الى أيد غربية عنها - حدث كرد فعل لذلك - تحول جذري لأهتمامات علماء مصر في ذلك الأوان التي كانت قبل تلك النكسة منصبة على علوم الطبيعة، والمنطق العلمي والجمال

قدم كل من فرانسيس فوكوياما و«صامويل هنتجتون» بأفكارهما الجديدة المتجذرة في الفلسفة المثالية بتوجهاتها الرجعية، صورة لأزمة الثقافة التي هي وجه من وجوه أزمة الرأسمالية الشاملة والعميقة، وتبين الدراسة المتأنية لأفكارهما أنهما يلتقيان في المنطلقات والخطوط الرئيسية ويتفقان على هيمنة الرأسمالية على العالم كضرورة.

وإذا كان فوكوياما قد اختتم نظريته حول نهاية التاريخ ملوحا بالعصا العسكرية لرأسمالية المركز. حين قال إن النظام الأخير الذي اخترعه التاريخ لن يسمح بعد الآن أبدا بظهور «ديكتاتور جديد، وبعد أن كان التحالف الغربي قد وأصل تدمير العراق حتى بعد انسحاب جيوشه من الكويت فلان «هنتجتون» يلوح بصراع الحضارات الذي لا مفر منه ويدعو كلا من أمريكا وأوروبا لتصفية الخلافات بينهما ليتوحدوا في مواجهة الآخرين من مسلمين وكونغوشيوستين وبوذيين ومسيحيين أرثوذكس شرقيين بعد أن اختزل الحضارة في الدين واللغة، وضيق أفاقها، وقال باستحالة الحوار والتفاعل الصعي بين الحضارات، لأن لكل حضارة من وجهة نظره جوهرها نقياً فريداً خاصاً بها لا تشوبه شائبة.

كذلك فإن حضارة الغرب في أوروبا وأمريكا تتفوق على كل الحضارات الأخرى لأنها صنعت ثقافة متجانسة موحدة عاشت متصلة لألف عام وفشل العالم كله - خارج أوروبا وأمريكا - في تمثله أو إعادة انتاجها. أي انشا بصد نزعاً مركزية يور - أمريكية، لا تخلف إلا في التفاصيل، عن كل من النازية والصهيونية، اللتين قامتا على فكرة مركزية هي التفوق على الجميع الذي يرتب على المتفوقين ضرورة نقل رسالتهم للأخرين بالهيمنة عليهم وقمعهم.

* كاتبة وناقدة من مصر.

المتصل بالواقع المعاش الى فلسفة قدرية الفزعة..^(١)

ولم تكن الفزعة القدرية هي الرد الوحيد على تنابيح أشكال الهزيمة بل كانت هناك أيضا عملية تقوقع على الذات كأنما تسعى للإنسلاخ عن الوجود في هذا العالم الظالم الملوث الذي يتحكم فيه الأجنبي ولا يبقى للوطنى أي خيار غير الخضوع أو التمرد الشامل، وهي لا تتبعت كثيرا عن النزعة القدرية.

وكانت الدعوة للتمرس في الخصوصية تخليقا ليكازيم دفاعي - هوجوي في أن واحد.

ونموذج الشيخ محمود شاكر هو أفضل تمثيل من وجهة نظري لهذه الحالة - التي اعتبرها الوجه الآخر لمركزية منتجون اليورو - أمريكية الموغلة في تعصبها ويميلتها وأصوليتها.

وقد وضع شاكر في كتابه الصغير رسالة في الطريق الى ثقافتنا الذي طبع حتى الآن أربع مرات أسس هذا التركيز العربي الاسلامي، هو الذي طانا حلم في بده حياته باستعادة الخلافة الاسلامية وعصرها الذهبي وهجر الجامعة العصرية التي كان طالبا فيها يدرس الادب العربي ليعتكف في أرض الحجاز حيث ولد الرسول العربي ﷺ ليقرا الشعر والادب ويحفظ بعض أهم انتاجه عن ظهر قلب، وهو يصاب بالهلع من الفكر الجديد الذي مثله طه حسين الذي أخذ يطبق منهجا في البحث العلمي كان قد درسه في فرنسا - هو منهج ديكارت في الشك - فوصل به بحثه الى ما قال أنه انتحال «الشعر الجاهلي» الذي وضع جزءا منه في العصر الاسلامي، وقدم أدلته التاريخية المقارنة على فكرته.

ويحكي شاكر عن علاقته بأستاذه المستشرقين الأوروبيين في كلية الآداب «نيلنو» و«جويدي» فيقول

«كنت امتنع عن التسليم اليهما بما يقولان عن البحث العلمي والادبي وعالمية الثقافة حتى يطالبني الدكتور طه حسين بالاقرار - وأن يقرأ هما أيضا - بأن ما يقوله - عن انتحال الشعر الجاهلي - مسلول كله مما قاله مرجليوث...»

لقد رسم شاكر لامة العربية الاسلامية صورة مثالية شديدة النقاء، تذكرنا بأسطورة العصر الذهبي أو الفترة المثالي التي تظهر عادة وتنتشر في عصور الانحطاط كنوع من التعويض عن فقر الواقع وإفلاس.. كما يقول الناقد نسيم مجي^(٢).

وينكب شاكر على قراءة كل آداب العربية دون سواها قراءة متعمقة فتزداد رسوخا في نفسه فكرة الجوهر النقي المثالي الخالص الذي لا تشوبه شائبة وعسدت في رحلتي هذه الى الاقدم فالأقدم كل ارب أبياتي وأجدادي، كنت أقرؤه في أنه إبانة منهم عن خبايا أنفسهم بلغتهم على اختلاف انظارهم وأفكارهم

ومناهجهم وشيئا فشيئا انتفح لي الباب يؤمئذ على مصراعه، فرايت عجبا من العجب، وعثرت يؤمئذ على قبض عزيز من مساجلات صامتة خفية كالهمس، ومساجلات ناطقة جهرية الصوت، غير أن جميعها إبانة صادقة عن هذه الأنفس والعقول.

أمدتني هذه التجربة الجديدة بخبرات جمة متبانية متشعبة أتاحت لي أن أجعل منهجي في «تذوق الكلام» منهجا جامعاً شاملاً^(٣).

وعلى العكس تماما من نتائج العلم الاجتماعي الحديث التي تقول أنه شأنه شأن العلم لا يكتمل بل يظل ناقصا أبدا قابلا دائما لأدراج الجديد فيه وتطوير نفسه بناء عليه، فقد وجد «شاكر» بعد قراءته الرسالة الشافية لإسلام عبد القاهر الجرجاني أنه ذكر أشعرا قد بلغت الغاية في معناها، ولم يبق لطالب يعمدها مطلب^(٤). فاذل الباب أمام قدرة أي أبداع تال على تقديم انجازها الخاص والتميز.

وهكذا تكون الثقافة العربية قد اكتملت مرة واحدة الى الأبد تماما كما اكتملت الحضارة الأوروبية والأمريكية أو حضارة الغرب عند منتجتيها وأصبحت هي نفسها دون زيادة أو نقصان على مدار ألف عام.

إنها لم تكتمل فقط بل تفوقت أيضا يقول شاكر:

يتبين في يؤمئذ تبينا واضحا، أن شرطي المنهج : المادة والتطبيق، كما وصفتها لك في أول هذه الفقرة، مكتملان اكتمالا مذهلا يحير العقل، منذ أولية هذه الأمة العربية المسلمة صاحبة اللسان العربي، ثم يزدادان اتساعا واكمالا وتنوعا على مر السنين وتعاقب العلماء والكتاب في كل علم وفن، وأقول لك غير متردد أن الذي كان عندهم من ذلك، لم يكن قط عند أمة سابقة من الأمم، حتى اليونان وأكاد أقول لك غير متردد أيضا أنهم بلغوا في ذلك ميظانا لم تدرك ذروته الثقافة الأوروبية الحاضرة اليوم، وهي في قمة مجدها وازدهارها وسطوتها على العلم والمعرفة^(٥).

إنه افتخار الأمة المهدة المازومة بماضيهما وثقافتها التي تشكلت واكملت في هذا الماضي حتى أن إنسان هذه الأمة مدعو للإيمان بها لا من حيث هي معارف متنوعة تدرك بالعقل والقلب وحسب بل من حيث هي معارف يؤمن بصحتها عن طريق العقل والقلب^(٦).

ويضيف شاكر بعد أن كان قد أكد على أهمية اللغة القومية ودورها.

ورأس كل ثقافة هو الدين بمعناه العام...^(٧) ولن نجد مكانا أبدا في رسالة محمود شاكر في الطريق الى ثقافتنا لأعمال أدوات العقل النقدي فيها لأنها تكتسب قداسة من تعصيرها الدين

واللغة التي هي مقدسة بدورها لأنها لغة القرآن الكريم.

وتامما مثلما يعمل هنتجتون المسيحية الشرقية باعتبارها ديانة غربية، يعامل محمود شاكر النصرانية الشمالية والنصرانية عموما باعتبارها ديانة غربية وهما يشتركان معا في تجاهل الأصول الشرقية للمسيحية بكل تجلياتها ويرى شاكر في المسيحيين عامة شرقيين وشماليين وفي اليهود أعداء الداء للإسلام وثقافتهم مثلان يتأبينهما ملة الإسلام ميالينة تبلغ حد الرفض والناقضة متجاهلا تماما الدور الذي لعبه كل من المسيحيين واليهود في إثراء الحضارة العربية وبناء ثقافتها. وكان اليهود قد تعرضوا شأنهم شأن المسلمين لحاكم التفتيش في إسبانيا وخرجوا منها مطرودين مع المسلمين.

وعن حقد وغيره الرهبان والملوك وعقلاء الرجال من المسيحيين ضد الإسلام كما يقول شاكره تبين لعقلاتهم ان سرقة الحضارة الإسلامية هو العلم، علم الدنيا والآخرة، الذي ممكن لهذه الحضارة الإسلامية أن تمتلك هذه القوة الهائلة المتماصة التي شعروا أنها مستعصية على الاختراق...^(٨)

وتجاهل طبيعة الجال ان الحضارة العربية الإسلامية وهي فتحة مغاليق أوروبا العصور الوسطى فتحتها بحرية العقيدة من جهة وعلوم اليونان (أي الأوروبيين) التي انتقلت عبر الفلاسفة والعلماء العرب وعلى رأسهم ابن رشد.

كما أنه ينفي نفيا قاطعا تأثير ثقافة الهند والفرس على الثقافة العربية الإسلامية.

ويرفض أيضا شأنه شأن هنتجتون فكرة الحضارة العالمية، فالغرب عند هنتجتون فريد وليس عالميا، وعند شاكر فهي الدعوى الغربية العجيبة التي لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأمم، دعوى أنها حضارة عالمية وفصاها ان العالم كله ينبغي أن يخضع لسلطانها وسيطرتها ويتقبل برضا غطرسها وفجورها الغني الأخاذ القاتل...^(٩)

ومع بروز الطابع التبشيري الوعظي الايماني في خطابه يفصل محمود شاكر بين الثقافة من جهة والاقتصاد والسياسة والاجتماع من جهة أخرى، وحين تغيب هذه العلاقة أو تتجزأ يفتتح الباب أمام كل ما هو غير عقلاني حديسي أو عرفاني وتتضخم نزعة الخصوصية والفردة المطلقة التي تفتح بدورها الباب للنزعات الطائفية والمذهبية والعرقية التي تدعى كل نفسها تامسا كما تدعي الثقافة الأم - نقاء وتكاملا وجوها مثاليا ثابتا وخالدا، وعلى العكس من دعوته لثقافة واحدة متجانسة ومتماصة نجد انفسنا أما ثقافات وطوائف تدعونا للعودة الى الماضي وهو ما يكرسه النمط الرجعي الشائع في العالم الآن.

وتامما كما يخفي هنتجتون الأساس الاقتصادي -

الاجتماعي لنزعة الثقافية الشوفينية، يتجاهل محمود شاكر هذا الأساس سواء وهو يتحدث عن الحروب الصليبية أو عن الفتوحات الإسلامية في أوروبا.

فإذا كان هنتجتون يقدم رد راسمالية المركز المنازومة على تحديات العولمة الي تكرهها بسبب ما تحمله من نذر وأفاق لتجاوز الراسمالية ويضع المثاريس لا فحسب ضد ثقافة المهاجرين من القارات الثلاث وانما ضد الهجرة ذاتها، فإن الباحث العربي الإسلامي محمود شاكر يقدم رده على تحد من نوع آخر، انه رد للخصوصية الجريحة الملوثة باللوحة في باد مستعمر (يفتح الميم) لأن التاريخ الثقافي الغني والاسهام الرموق لبلاده، قديما في بناء الحضارة الانسانية لم يشفع لها ليكون لها دور وإرادة وإسهام ونصيب في ظل تعاطم الثروة ونمو نمط من الانتاج هو الراسمالية التي تواصل التقدم وتمهش في طريقها شعوبا وطبقات وهو ما يكاد أن يدفع ببلاده دفعا الى خارج التاريخ.

إنه الهجوم الشامل للراسمالية مرتبطا بالفلسفات الوضعية والعلوم والتقنية التي لا ترحم، وكثيرا ما تجيب الشعوب على هذا التحدي بالتقوقع على الذات والعودة للوراء وتجميد الماضي واستحضاره بديلا عن حاضر الهيمنة والاضخاع.

يقدم هنتجتون و شاكر وجهي العملة لأزمة الراسمالية العالمية التي تهدد مصر البشرية كلها وتكاد تدفع بالكوكب الى حالة من الفوضى الشاملة، ففي الوقت الذي يمكن أن نتيج فيه وسائل الاتصال المتسارعة في تقديمها فرصة غير مسبوقة للتفاهم والتواصل بين البشر والشعوب تجعل الراسمالية هذا التواصل صعبا وتذكى نيران التقوقع والتعصب مما حدا بمعظمه اليونيسكو أن تنتهي برنامجا خاصا لدراسة التداخل الثقافي، وهو البرنامج الذي - توقف لأن دولتين من دول راسمالية المراكز هما أمريكا وبريطانيا لم تدفعا حصتهما لميزانية المنظمة العالمية.

الهوامش

- ١ - نقلا عن د. مجدي يوسف، التناخل الحضاري والاستقلال الفكري الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ١٩
- ٢ - تسليم جلي، محمود شاكر، مفهومه للأصالة، مجلة العربي، ديسمبر ١٩٩٦، الكويت ص ٩٣.
- ٣ - محمود شاكر، رسالة في الطريق الى ثقافتنا ص ٣ دار الهلال القاهرة ١٩٩١ ص ٩.
- ٤ - محمود شاكر المصدر السابق ص ١١.
- ٥ - محمود شاكر المصدر السابق ص ٣٢.
- ٦ - محمود شاكر المصدر السابق ص ٤٢.
- ٧ - محمود شاكر المصدر السابق ص ٤٥.
- ٨ - محمود شاكر المصدر السابق ص ٥٥.
- ٩ - محمود شاكر المصدر السابق ص ١١٤.

الصورة الشعرية عند البردوني



عبد الحميد غزي بن حسن *

(البردوني حالة بارزة في حالات الشعر العربي المعاصر ونقطة اتصال أصيلة مع الشعر العربي القديم).

• الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني عنوان الكتاب الصادر في أواخر عام ١٩٩٦ للشاعر والناقد السوري : وليد مشوح - عن اتحاد الكتاب العرب دمشق في ٢٢٤ صفحة قياس ٢٥×١٧ سم ولعل هذا الكتاب - الصورة الشعرية عند البردوني - يتميز بالنقاط التالية :

أولاً - الجهد الذي بذله مؤلف الكتاب وليد مشوح - مما كان موفقاً في عمله لسببين :

١ - لم يلق الأديب عبدالله البردوني اهتمام الدارسين مع أنه تجاوز العقد السادس من عمره ما خلا بعض الدراسات الجزئية على حد قول مؤلف الكتاب غني في حق شاعر فذ، كـ (عبدالله البردوني) كونه علماً بين شعراء الوطن العربي الكبار.

وجاءت دراسة «مشوح» ليقدم لنا رؤية متكاملة عن شعر البردوني وشخصيته الخارجية والداخلية متناولاً أثر العامة في إنتاج البردوني تحليلًا وتركيبًا، وأهم ما في دراسة المنهج النقدي الموضوعي مستقيداً - في تقديهما - من نظريات النقد الحديث العلمية رابطاً بين شعره وعاهته والمتبادلات الذاتية بينهما.

ب - استفادة المؤلف من علاقته الوثيقة بالشاعر (البردوني) وقراءته لعدد من المراجع التي ألفها علماء نفسيون حول العاهة والإبداع والمتبادلات الداخلية

والخارجية بينهما، إضافة إلى اعتماده على أكثر من ثلاثمائة مادة صحفية (بين مقابلة وحوار ودراسة وتحليل وتصريح ومقالة).

ثانياً : اغناء المكتبة العربية بعمل جدير بالقراءة، وأنه دراسة نقدية تحريرية للصورة الفنية في شعر البردوني وهي متنوعة المناهج من نفسية وأسلوبية وبلاغية، ولا تغفل في أثناء ذلك كله الجانب التاريخي لهياة الشاعر وثقافته وشخصيته وتكشف بأسلوب دقيق وموثق عن أثر كلف البصر في الصورة عند الشاعر مستقيداً من الدرس المقارن لظواهر الصورة عند المكفوفين في العصور السالفة وعصرنا الحديث (دراسة نقدية متكاملة تضيف إلى المكتبة العربية جديداً ونجدياً).

ثالثاً : الكتاب الذي بين أيدينا بحث نظري تطبيقي مستفيض مخصص لدراسة أثر ظاهرة الكلف البصري على تكوين الصورة الفنية في شعر البردوني والبحث وفهر المعلومات مشبع من الناحية التوثيقية من حيث أساسه النظري وجوانبه التطبيقية ويعتمد بشكل رئيسي على المنهج النفسي في تقصي هذه الظاهرة وتحليل أبعادها المختلفة.

• يقع الكتاب - الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني - في بابين رئيسيين مثبِتاً «كشفاً» تفصيلياً عن الاحالات والمراجع وجداول عن نماذج شعرية من بعض دواوينه عبر ٥٢ صفحة.

يبدأ الكتاب بمقدمة للمؤلف والذي يشير إلى نقطة جوهرية وهي عدم اهتمام دارسي الأدب العربي الحديث بالشاعر البردوني بالرغم من أنه علامة بارزة في الأدب العربي الحديث وبإختصار لم يحظ الشاعر العربي اليمني عبدالله البردوني باهتمام دارسي الأدب العربي الحديث ومعطياته بالرغم من أنه

★ كاتب من اليمن.

أسقط في هوة لأن طريق القرية كان وعرا .. وقد تملكني الخوف من المواشي الكثيرة، والأبقار الناطحة) ص ١٧ .

وانتقل البردوني من مدرسة المحلة إلى المدينة (نصار) ثم التحق فيها بعد بالمدرسة الشمسية، حيث درس فيها النحو والفقه وأصول الدين وفي مدينة صنعاء بعد أن ذاق مرارة السجن لمدة تسعة أشهر التحق بدار العلوم وبدأ ينهل من العلوم الوضعية مثل القانون والشريعة والأدب العربي الحديث مما أدى إلى تشكيل الأرضية العلمية للبردوني، وفي أوائل الخمسينات تهادت إلى الشاعر – للمتحنش إلى المزيد من المعرفة والطامح دائما إلى الدخول في أجواء العصر حقيفة – بعض الكتب المعاصرة ثم توغل في أعماق تاريخ اليمن السياسي والشعبي ثم تفرغ لتجميع الموروث الشعبي اليمني ومن الجدير ذكره أن البردوني قرأ دواوين الفصول من الشعراء والتاريخ من المسعودي والطبري وابن الأثير والنويري، إضافة إلى كونه شغل أعمالا عدة مما وسعت من تجربته الحياتية وحجم اطلاعه فقد عمل محاميا وقاضيا وأستاذًا للأدب العربي في دار العلوم ورئيسًا لاتحاد الأدباء في اليمن وموظفا في إذاعة صنعاء.

أما عن رحلته في عالم الشعر فكانت منذ الأربعينات يوم تواجدته في صنعاء التي كانت زاخرة بالشعر والشعراء حيث يقول : (إن بدايتي الحقيقية مع الشعر كانت من مدينة صنعاء منذ عام ١٩٤٩م وحتى الآن) ص ١٨ . ويضيف البردوني (كان لابد أن أكون شاعرا لأنني نشأت نشأة مربية بحكم عمي الذي أصابني .. وهذه العامة تضطر حاملها إلى أن يبحث له عن طريقة ووسائل لإثبات وجوده في هذا العالم المزدهم) ص ٧٣.

وقد تكلت مسيرته بأحد عشر مؤلفا شعريا : (من أرض بلقيس في طريق الفجر، مدينة الغد، لعيني أم بلقيس، السفر إلى الأيام الخضراء، وجوه دخانية في مرآيا الليل، زمان بلا نوعية، كائنات الشوق الآخر، مترجمة رملية لأعراس الغبار، روائح المصابيح، جواب العصور) حيث طبعت الأعمال الشعرية في مجلدين : ناهيك إلى مؤلفاته الثقافية (الدراسات) مما استحق عليها الشهرة والمجد على الصعيدين المحلي والعربي وجائزة السلطان عوييس للشعر عام ١٩٩٤م.

وحول لحظة الإبداع الشعري ودواعيها، يقول البردوني (لحظة الإبداع الشعري تمتد فجأة وفي أي وقت من الليل أو النهار، أو في أي مكان في السجن أو المنفى.

والحالة الشعرية تفرض عليه من خلال احساسه بالفراغ والحنن الروحي.. وقد يبدأ بتخيل القصيدة ثم يشرع بكتابتها وبعد اكتمالها في عقله يميل على أحد أصدقائه كتابتها) ص ١١٦.

وعن صلته بعالم المراثيات يتحدث البردوني (أتذكر أنني رأيت المشاهد.. ومزالت في ذاكرتي ألوان الخضرة والحمرة

أعطى الأدب العربي والثقافة العربية حيوية فياضة ونشاطا دؤوبا، ولم يقتصر إبداعه على الشعر، إنما كتب في النقد والأدب الشعبي والتاريخ الأدبي والسياسة وكان سمة مميزة في الثقافة اليمنية وعلامة بارزة في الأدب العربي الحديث، كما كانت خصوصياته في الجمع بين المحافظة التراثية واللوعي الحضاري ص ٦.

تلك كانت الأسس في لغت الانتباه إلى هذا الشاعر «البردوني» بأن يختار الصورة الفنية في شعره وعلى حد قول المؤلف، (أوقفت بحثي على أثر كلف البصر في الصورة الفنية عند عبدالله البردوني).

وفي الباب الأول المعنون (الكثيف وتكوين الصورة)، حيث يغلب عليه الطابع النظري ويتالف من أربعة فصول تشرح ظاهرة الكف البصري لغويا ونفسيا وآلية التصوير لدى المصور الكثيف وذلك باستحضار الكثير من المبدعين للكثوفين كامثلة ونماذج تدعيمية ثم تسقط نتائجها على شخصية البردوني متمسكة سماتها ومراحل تكوينها على المسارين النفسي والشعري.

أما الباب الثاني المكون من ثلاثة فصول فقد خصص لدراسة خصائص الصورة الشعرية عند البردوني في مستواها الجمالي والحيوي وفي مستواها التركيبي – البلاغي (الإنشاء، الابصر، التشبيه، الاستعارة، اللون، الحركة، الحوار بنوعي . الفارحي والداخلي).

ومنذ الصفحات الأولى من الكتاب يقول المؤلف: (لم يكن عبدالله البردوني النموذج الأوحد للأدبي المبدع ففي عصره مبدعون يوازونه إذا لم يتفوقوا عليه فعميد الأدب العربي طه حسين والشاعر المبدع المصري أحمد الزين من قبله وقبلهم أبو العلاء المعري، ويشار بن برد وأن من يطالع حياة العميان في تراثنا الأدبي والفكري والديني ستأخذ حماسه العبقريه بالعمى) ص ٢٦.

حياة البردوني وتكوينه الثقافي:

تفيد المعلومات الواردة في الباب الأول من الكتاب أن الشاعر عبدالله البردوني قد ولد عام ١٩٢٩ في قرية البردوني اليمنية في أسرة فقيرة وانضم إلى فافلة الأطفال البؤساء من أقرانه ولم يكمل سنواته الأولى حتى أصيب بالجذري الذي كان يعصف بالآلاف من أبناء وطنه وقد بصره على أثر ذلك وهو ما يزال طفلا بين الثالثة والسادسة من عمره وتلقى البردوني التعليم الأولي في (كتاب القرية) عن طريق المسموع وكان القرآن جوهرة حيث بدأت عذابات الطفل الضري على حد قول البردوني (كنت أذهب إليها «المعلمة» كل صباح وأعود منها في منتصف اليوم وكنت أخاف أن أرتطم بحجر أو أن

والصفرة، انها رؤية ميكسرة.. اني اسمع اصوات الخضرة كصوت رقيق والحمرة كصوت أبح والبياض صوت هامس) ص ٧٢ ويوضح مؤلف الكتاب مشروح آلية توليف الصور الشعرية بمساندة الحواس والفعاليات الذهنية الأكثر تعقيدا كالتمثيل والتخيل والادراك والذاكرة، وذلك بناء على معطيات علم النفس الحديث.

إن التفكير لا يعتمد على الصور العقلية فحسب بل كثيرا ما يكون اعتماده على الرموز حيث تقوم في الادراك يوميا مقام آلاف العلاقات بين الأشياء وتصنيفها مجردة من الأغراض الحسية وذلك بواسطة العمليات الفعلية التي تنشي المعاني وتوسع دائرتها بمختلف الصور الرمزية ، فالرمز موقف ثان يحصل عندما نضيف، الى مدرك ما دلالة جديدة فهذا اللون الأبيض ولكن عندما ترتدي العروس وهي ذاهبة الى الاحتفال بزواجها يصبح دليل الطهارة.

فالعلماني الرمزية حررت العقل من قيود المحسوسات وجعلته قائما على المعقولات وهي مفهومات عامة مجردة تنشأ بفعل التجريد والتصميم، ص ٥٤.

ولم يكتف المؤلف بذلك وإنما تمكن من خلال البحث المتواصل لرصد آلية تشكل الصورة الشعرية أن يستنتج (أن) المراكز الحسية مترابطة متصلة ليست مستقلة ولا منفصلة ومن ذلك تولد استجابة نفسية وتكاملا في الاحساسات لمختلف أعضاء الظلي لتكوين الموقف الادراكي ومن ذلك نفهم أنه لو تمطلت إحدى الحواس فإن الحواس الأخرى تتعاون فيما بينها لتفلق الدائرة التي فصلها العضو العاطل فتظهر قدرتها على اعطاء التأثير اللازم للاستجابة النفسية التي تمثل الموقف وإدراكه بصورة عادية) ص ٤٨.

أما من الناحية النفسية أو من حيث تحليل الداخل النفسي للكيفيت تبين أنه يفضل دائما الهدوء ويجنح إليه لأنه يولي اهتماما بالغا لحاسة السمع في بلورة مداركه وأحاساساته .. كما أن الصلة بين ما يتخيل الأعمى وأبداعه ليست صلة غامضة بل هي عملية أبداع حقيقي.

ويؤكد المؤلف على نجاح البردوني في أداء رسالته ما دام يملك اللغة (العمى لديه ليس مشكلة ما دام يملك اللغة واللغة ذات نظر ثابت انها كائن مبصر ومن خلالها تصور العالم معتكز على اللغة الاحتمالية).

سمات ومراحل شعرية..

تبني البردوني عمود الشعر بيد خبيرة، بعد أخذ المنحى النفسي لتكوين الصورة الفنية عنده ، مساراته عبر جسور قامت أساسا على دلالات سيكولوجية.. منها انعكاسات عن طفولته حيث اليأس والشقاء والعالم المسادر في جهده كانه خارج آفاق هذا الكوكب والبيئة الاجتماعية البائسة.. ظل يعيش ذلك الهاجس

المربع، هاجس تفاوت الطبقات لذا انحاز للفقراء بكلمة وأعلن أنه جزء من مأساة أبناء جلدته وقد أحس بأن اليمن بحاجة إليه فهو يؤرخ أحداثها ويوقف الى جانب القضايا الملحة للجماهير المفقورة.. ولم يكن البردوني شاعر وطنية فحسب بل شاعر قومية وله مواقف قومية تضمنها شعره فوشح عن شخصيته العربية ونفسية الوحدة القومية ص ١١٧ - ١٢٧.

والصور البردوني في تجربته الشعرية مقلدا شعراء العصور الذين سبقوا عصره لقد اقترب من أبي العلاء في تأملاته الفلسفية ومن المتنبي في توليفه للغة الشعرية خارج المألوف كذلك في كلمته الساخره.. ومن أبي تمام أكثر فأكثر في لغة وزخرفة للقصيدية إلا أن المتمعن في قصائد البردوني يلاحظ أن قصائده تميز بين مذاهب شعرية متعددة هي الكلاسيكية والرومانسية والسرالية والوجودية والعبيثية وتغلب عليها السمة الفرديّة .

وأما فيما يتعلق بتعامل الشاعر البردوني مع المفاهيم المجردة والصور العقلية فيؤكد المؤلف أن النور في شعر البردوني هو السيد المتسلط دون منازع، وهو الذي يلون أحاسيسه وينمقها ليطل من خلالها على الحياة التي تصبغ بأصباغ روحه وفكره.. وإذا كان الشاعر قد فقد نعمة الاصرار فقد عوضه الله عنها نعمة كثرة في الذوق والاحساس والجمال والشعر.. لذا انعكس النور بدلالاته الاحساسية والشعورية في شعر البردوني بشكل واضح واعتماده لفظ الفجر يرم عن وعي دقيق بمعنى النور وهو عنده رمز النهضة والحضارة والحريّة والانعتاق من عالم الكسل والذل والتخلف والعبودية.

❖ كما أن الحوار عند البردوني ليس كلاسيكيا تصويريا ساذجا، إنما هو مركب تركيبا ناعما له دلالات الموحية من خلال دقة استعماله لمستلزمات الحوار ووعيه لتوجهاته، وحسن استعمال أدواته وتساقو خلفياته مع توجهاته، مما يجعل موضوعية الحوار ككل اذا قمنا بتشريحيها ورسما على مخططات بسيطة عالما كاملا تدور في فضاءاته القصيدة الشعرية التي يبدعها الشاعر عباده البردوني.

- ولابد من القول أن الشاعر عباده البردوني، اشرى المكتبة العربية شعرا وبخا وتاريخا ونقدا.

لذا .. انه يحتاج الى اعادة تقويم على ضوء المناهج الاكاديمية الدراسية والنقدية في اطر منهجية تعتمد نتاجه الفكري بأكمله لأنه لم يعد مجرد فرد ذووب له فعله في الحياة المعيشية بل أصبح رمزا أدبيا ومدرسة فكرية ومذهباً إبداعيا لتاريخ طويل يعيشه الشاعر أنا وعائشه في أحيان أخرى.

والكتاب «الصورة الشعرية عند البردوني» يقدم جانباً أدبيا واحداً في دراسة البردوني علما أن المؤلف تصدى لمبادرات العلاقة مع الإبداع لدى الشاعر البردوني متخذاً الأديب مشروح المنهج النفسي منارة له في بحثه هذا.

شهوة الاختلاف

كتابات أحمد سليمان نموذجاً

ابراهيم اليوسف *



أحدها (أي أحد الخطوط) حتى إلى ما فوق اسمه الكامل، لأن الرموز تشرح قصصها الجاهزة كي تكشف فيما بعد عن هواجسه وأحلامه، أنه إزاء بياض شاسع تشتهيه هرولات الروح، تلك الروح المسكونة بشهوة الاختلاف وغريزة التضاد.

ولا ينسى أحمد أن يقدم صورة فوتوغرافية عن تضاريس روحه، رؤاه، هواجسه تلك، وهو في لحظة من التمل، تسوغ له أن يعري نفسه بلا ورع لاثذا بيأس هو ردة فعل على التردد، هذه الروح تبدو في الكتاب شغوفة ببنات ردود الفعل.

لغة أحمد ليست بهلوانية، ولا هو بالمثل السوبرماني - همه أن يرسو في الأيام البكر، عارفاً أن كثيراً يلزمه من أجل هذه الغامرة.

هناك أسعده للبيد

قطعا في ذاتك سرا إلا أن يكر

وأنا فيك أتوغل

بين الزحام تائهتي

بكاء

لا تظني صمتي

غناء هذا بل روح يقاوم

دون وعود كقصيدة

تأتيين كقمرين وكوكب مجهول الكتاب ص ٥٧

للذات حصص شاسعة فيما يكتبه أحمد مثلما أن للعام نصيبه أيضاً، لدرجة التداخل واللبس، فهو يحكي عن العائقة، الأخت، الأم، الابن الخارج دائماً عن بوتقة العائقة شغوفا بأرصفة المدن البعيدة.

والأنتى تظهر في النص - مثلما هي تظهر في أوقاته تفرض معه الكثرة منها، ويحق، فإنه يتناول هذه الأنتى الصديقية معالجاً لحظة إنسانية جد مؤثرة.

أحمد في كتابه الأول هذا لا تشغله مسألة وضع قوانين وشروط، لأنه أصلاً الواجهة، اللامكثرت بمذهبية نصية، لكنه يقطع العلاقة مع الراكب من الكلمات التي لا تشبه قائلها.

كتاب يقع في ثلاثة فصول - الأول منها كما يؤكد أعيدت كتابته مرة أخرى، اعتماداً على بعض المسودات، لأن أمه في (الرقعة) أضاعت تلك الكتابات بعد أن تركها بعيداً راکضاً وراء أحلامه.

أما الفصلان الآخران فلقد كتب في بيروت، وفيهما تركيز أكثر على الذات ورؤاها، ولأن أحمد فنان مهم - وجدنا الكثير من رسوماته في بعض المناابر العربية فإن هذه اللوحات الداخلية تتماهى - وتتدغم مع مضامين الكتاب لديه بل هي

تعلن عن رغبتها في أن تبرز تلك الكتابات في بعض الأحيان.

تحت هاجس المحاولة لتأسيس خطاب جديد ومختلف، يسعى أحمد محمد سليمان في كتابه «غنائية الموتى فوق هامش الممالك» لكسر حواجز الزمان، والولع بالجديد، بل الزمان عليه أيضاً.

وأحمد صوت معروف له بعض محاولاته الصحفية المتميزة، كان واحداً من أسرة مجلة «الناقد» وهو الآن يعد لكراس مختلف بحجم الطموح، والرغبة في التخلص من البيغافية التي يربح تحت وطأتها عدد غير قليل من مدعي الحداثة.

غنائية الموتى نص طويل فيه بعض ملامح الملحمة إلى جانب ما هو انفعالي، وتقرييري مكتوبين بنزق بالغ، وهو عموماً نص لا يربح كسب مودة قارئه بشكل مستمر، إنما هو كذلك يدعو لذلك القارئ المختلف معه، وهنا تكمن ميزة أحمد سليمان الذي يقول أشياء كثيرة مختلفة ربما بمباشرة فجّة - كما قد يبدو لأول وهلة - خلال محاولة مختلفة، حيث كتاب يشبه مجلة بمحور واحد - هو المؤلف - تمهيداً للقاء في مساحة كراس، كل كتابيه، وربما كل قرائه أيضاً هم بالتالي هيئة تحرير! الكتابة عند أحمد تعني تحديدًا الكتابة عن أشياء زيقية لا يمكن الإمساك بها، بيد أن تلك الأشياء ذاتها معروفة، فمنها المهل، ومنها المهل، لأن أحمد بعد ذاته طفل الطموحات المغايرة، أحلامه دائماً هي أكبر من صدره، وهو دائماً قادر على أن يخلق بأجنحة حلمية، مبتغياً الواقع حتى وإن كان ثمة سديم موالجه. أحمد شخص مختلف تماماً، مفرداته تنكح على ارت هائل من الحكمة والذكاة والتسويغ، وهي شجيرة ثمرارة، تضعك دائماً في مواجهة أمام نفسك والواقع.

وأحمد الحالم، يقفز خاراج الجغرافيا، والزمان، يستحضر كل المقربين منه لا يتكلم في أيجاد لغة واحدة لهم، لغة تدخل في تشتهها روح المهرولة فوق الحواجز، وهو مثلما لا يتكلم في استحواذ حب كل من يلتقيه - حتى ولو كان ذلك مصادفة أمام باب فرن، أو في باص نقل داخلي - فإنه - وبالطريقة نفسها يجلس إلى جلسرخي - لوركا - جاليه - كي يؤدوا معها مسرحيتهم الارتجالية، ليسرد كل أحزانه. بيد أن جاليه يصر بعد انتهاء المحاكمة بقوله

(لكننا تدور!!)

ينأى أحمد عن السورورية عبر مساحة النص بل إن فانتازيا التي يستأثرها تبقى في إطار الدراسة لأن ما دائماً يشغله، وفي تصمصه ليس ثمة توترات مفاجئة تولاذي تلك التوترات التي تتركها خطوط رسمومه في الكتاب والتي يعد

* كاتب من البحرين.

غادة السمان والرواية المستحيلة

فيسيفيساء كمشاقفة

عبداللطيف الأرنؤوط *

بعد تجربتها الطويلة والناضجة في الإبداع الروائي، تطلع علينا الأدبية الموهوبة «غادة السمان» بروايتها الجديدة «الرواية المستحيلة أو فسيفساء دمشقية»، وهي تشكل نقطة انعطاف في كتابتها ومراجعة للذات، إنها أشبه بسيرة حياتها الشخصية، وعودة لاهفة إلى المنابع والحنين إلى الوطن الأم، والام الوطن والجنود بعد رحلة طويلة من التغرب والغدا، وهي تتجاوز واقعية السيرة إلى عالم روائي يمتزج فيه الواقع بالحلم والرؤى والذكريات، وتتحول سيرة البطلة الطفلة «زين الخيال» كما سميتها «غادة السمان» إلى تجربة روحية عميقة، تجمع بين الوعي والسلاوعي، وبين التذكر والتخيل والأمني المفرحة المضمخة بحرارة الواقع.

الشمس، ولذلك أدرجت الكاتبة فصول الرواية الأربعة تحت عنوان الفصل الأول، مخالفة العرف الشائع في تقسيم الرواية إلى فصول متدرجة ينظمها السياق التاريخي، وسمت «غادة» كل قسم من هذه الأقسام «محاولة روائية»، غير أن الأقسام كلها تصب في وحدة متكاملة، وتستهدف الغوص إلى أعماق بطل الرواية وتحليلها من زوايا مختلفة

وعنونت الكاتبة المحاولة الأولى «تذكريات وهمية»، ويعكس العنوان عدم ثقتها بأمانة السرد الروائي الذي تناول ذكريات الطفلة «زين» في سنواتها الأولى المبكرة، فمن البديهي أنها ذكريات يصعب استعادتها بعد أن بلغت الكاتبة مرحلة متأخرة من العمر، فالأحلام والخواطر والمواقف التي تتذكرها عن طفولتها لا تصل إلى درجة اليقين، إضافة إلى رؤية الطفلة ابنة السنوات الأربع للعالم المحيط بها، وهي رؤية غائمة، يحكمها منطق الطفولة الخاص، وتسودها الأوهام والرؤى، تستقبلها الكاتبة بصوت الأب «أمجد الخيال» الذي يعاني الشعور بالأثم، فيعد أن ولدت له زوجته الطفلة «زين»، إثر عملية قيصرية وخلال ولادة عسيرة نصحه الأطباء بتجنيد زوجته الحمل حفاظاً على حياتها، لكن رغبته في إنجاب طفل ذكر يكون امتداداً له في الحياة، دفعه إلى المغامرة تحت تأثير التقاليد البالية التي لم يتحرر منها، وهو المثقف المتعلم خريج السوربون، فكانت المأساة إذ ماتت زوجته على سرير الولادة بعد أن أنجبت طفلاً ذكراً ماتاً مباشرة.

ويظهر الأب ندمه ويتذكر كلمات زوجته الأخيرة التي توصيه

والرواية سيرة مجتمع منغلِق على ذاته قروناً من الزمن، هو المجتمع الدمشقي الذي هذه الاحتكاك بالحضارة الغربية، فبدأ يتخلل عن قيمه وعاداته وتقاليده، ليغدو أشبه بلوحة فسيفساء متحركة رجراجة يذهلك أن تراها من بعيد متكاملة الملامح والقسمات، وكلما اقتربت منها كشفت تفاصيلها عن التعقيد والتناثر في قلب التوحد والانسجام.

وأول ما يفاجئنا في الرواية اكتمال نضج «غادة السمان» الفني، وتجاوزها تقنيات السرد التي استخدمتها في رواياتها السابقة، فعنوان روايتها «الرواية المستحيلة»، ونوقف طويلاً لتبين وجه الاستحالة في الرواية، ثم نكتشف من بنيتها الأدبية أن «غادة» استخدمت تقنيات فنية متطورة سمحت لها بتكوين لحظات الزمن الهاربة فالنص ليس له بنية سردية مرتبطة بالزمن التاريخي، ولا يتحدد بالزمن النفسي وحده الذي جعلته «غادة» مفتوحاً ومتداخلاً في الوقت ذاته عبر فصول الرواية الأربعة.. تتحدث الرواية عن طفلة صغيرة تستقبل الدنيا في الأربعينيات من هذا القرن، تسلط عليها الكاتبة بؤرة الضوء من زوايا متعددة وفي فترات متداخلة لترسم حياتها وأحلامها حتى يلوغها سن اليافع بعد نيلها شهادة الدراسة الثانوية، لكن هذه الفصول الأربعة تشكل فصلاً واحداً، لأنها تطل شخصية البطلة الطفلة من زوايا مختلفة، وبشفافية سردية تجعل النص قابلاً للإشعاع والإيحاء بدلالات غنية ككرة من الزجاج الملون تقدم من زوايا من الألوان والظلال كلما سلطت عليها أشعة

* كاتب من سوريا.

فيها بزين، ثم يستعرض حفل تأبينها وما قيل فيها من خطب عززت شعوره بالاثم، كما أظهرت تقاهة الخطباء الذين جعلوا من المناسبة منبرا لظواهر فصاحتهم.

وبعش «أمجد الخيال» شهرها من الوحدة القاتلة لا أنيس له سوى الطبيعة.. ثم التامت جراحه مع مرور الزمن.. تنشأ الطفلة «زين» في كثف والدها للترمل وأسرة أبيها بمفهوم الأسرة الواسع، فالبنت يفسم العمت والأعمام وزوجاتهم وأطفالهم، ويحاول الأب أن يحيطها بكل أنواع الرعاية والحنان غير أن محاولاته لا تعوض عن فقد الأم الذي ترتب عليه فقدان التوازن في تربيتها، وتبدو الكاتبة متحيزة إلى الأم، فهي تصال والدها ومسؤولة قتلها، وهي تحب أمها وتريدها بمقدار ما تميل إلى أبيها وتتجاذب الطفلة عواطف من الدونية والاثم، تخاف من الرجل والأمومة والمسؤوليات.

وتسعى في مشروعيها الحياتي أن تنافس أمها في الإبداع وكانت الأم «هذه» كاتبة رواية أيضا. وتتفق عليها، وهي تشعر بميل جارف إلى أبيها الذي يبدو لها رمزا للقوة، ومرشدا في الحياة، وتبدي أعجابها الكبير به، وتتعلق به، وتحاول أن تكون ندا له، فتسترجل لقتال أعجابه، ويبدو استرجالها تعويضا من عقدة النقص فيها أمام الذكور، ونتيجة تربية الأب وغياب الأم، إضافة إلى ذلك تجلج عقدة «ديانة» واضحة في سلوك الطفلة «زين»، فهي تشعر بالدونية تجاه الأولاد الذكور، وتحس بأن شيئا ما ينقصها وأنها محبطة، ويساعد الوسط الاجتماعي على ترسيخ هذه الدونية (أغنيات جنتها التي تقتصر بذاكرة الطفل ابن عمها وهي تقطع) فتشعر «زين» بالاحتقار تجاه بنات جنسها، وبالعبرة من الأطفال الذكور، بل تتحداهم في لعبهم لتثيت «رجولتها الزائفة» كما تفرض عالم النساء والأدوار الاجتماعية التي رسمت للمرأة الشرقية، مع نزعة استقلال في الرأي وجسارة في السلوك تصل إلى حد التمرد بسبب ممارسات الوسط العائلي والمجتمع القاسية، وهذا المجتمع الذي ما انفك يذكرها بها، ويحملها مسؤولية موت أمها، إذ لو كانت ذكرا لكانت «أمجد الخيال»، وما فكر يوما في تهريض زوجته لمخاطر انجاب جديد، أن حرمانها الأم والتقدير الأبوي في مرحلة الطفولة، ورغبة والدها أن تكون طفلة على صورته، وأن يكون سلوكها مطابقا لأرادته الخاصة قد أفقدها التربية المتوازنة. وتحول شعورها بالدونية إلى حاجة إلى التقوى (كانت الأولى في صفها) في امتحان الشهادة الابتدائية، كما كان توقعها الأبوي خصوصا بخفي وراءه جرحوها نفسية عميقة، تجهد «غادة» السمان، في الرواية أن تعري نفسها من تبعات الوعي لترتمي في عالم من السريالية الرمزية حيث العودة إلى البنائين الأول للفكر، من خلال الرموز والأحلام والكوابيس والرؤى التي تنقل عالم الطفلة «زين»، والطفولة عالم الحلم الملق بالواقع، وتستعين «غادة» بالأساطير والأمثال والموروثات الشعبية والتعابير السائدة لتنفذ إلى أعماق المجتمع الدمشقي وترمز شعوره الجمعي، وعلى سبيل المثال، تغدو البومة في هذا المجتمع رمزا للتشاؤم ونذيرا لوقوع المأسا، ولذلك أحببت «زين» البومة وتعلقت بها، لأن ولادتها في نظر

بيئتها نذير شؤم، كانوا يخفونها من الإصابة بالعين، ويضعون لها خرزة زرقاء، وكانت ترتجف ذعرا لأن الجني، حسب المعتقدات السائدة، يجذب البنات من شعرهن الطويل، أن دلالات هذه الأساطير والمعتقدات الشعبية مؤثرة فبنا على الرغم من أن وعينا يجعلنا ننسأها، ونعتقد بغياب أثرها، وتتبدى صورة المجتمع الدمشقي في الرواية جلية الغسقات واللامع، إنه مجتمع عربي في المدنية، مصقول الذوق، وهو وريث حضارات شتى، تمثلت في مأكله ومبسه ومشربه، وحبه للحياة، وتمسكه بالقيم، وتدينه «إنه الفجر.. يوقظها والدها.. الوضوء»، وقع الماء البارد على قدميها الخنيلين.. الصلاة تلصق جبينها بصورة الجامع على سجادة الصلاة الملونة، وصوت والدها الجميل يصدرح مسجبا إليه هذا الكون».

والبيت الدمشقي حريص على أعرافه وتقاليد ونظافته بغض النظر عن مستوى أهله المادي، كما يتضح من المقطع التالي من الرواية: «جاءت أمه بغير مطر في فنجان قهوة، وثمة «قطعة» على وجهها يميها، كان يتضح من الفنجان غير الحال وماء الزهر إلى جانب «كباية» نظيفة شرب منها «أمجد» ماء «بالماء» و«ابطلع قهوه»، وحوله صبيح أطفال يولدون ويكبرون في غفلة منه ومن الأيام وخيرير ماء «البحرة» والفستقية وماء السلسبيل وماء الزمن الذي لا يتوقف أكراما لأحد، في بيت عرف الفقر والغنى والذل والكرامة، تعاقبت عليه الأفراح والمناسبات والفانجون والمهرمون والأولياء والأبطال والمزورون والصلحاء وأصحاب الكرامات والأدعياء.. بيت يمر به العز فيترك بصماته جدارا هنا وبركة هناك، بيت عرف رقة الحال والغنى وكان أهله يتظاهرون دائما بأنهم أفضل حالا مما هم عليه..».

وتبرز الشخصية الدمشقية بدمائها ولينها ورقتها، وحسن تدبيرها، ولطف معشرها ومسالتها «تعيش الأفعى الماركة في مطبخ البيت فلا يعتدي عليها أحد من سكانه.. غير أن دمشق تغدو أقسى من الصخر، إذ تعرضت للعدوان أو أهينت كرامتها.

إننا فذنا إلى فسيفساء المجتمع الدمشقي عبر الشخصيات المتعددة التي رسمتها الكاتبة، ترسم لنا صورة الإنسان الشامي بفضائله وزنائه، وصورة المجتمع الذي يتأرجح بين الحفاظ والتطور، فلم تكن ممارسات أبطال الرواية ملائكة ولا شيطانية، انهم بشر لهم محاسنهم وعيوبهم، حتى الأب أمجد المنقذ نفسه لا يتورع أن يكتب الرسائل الجامعية لزملائه، فيزور العلم مقابل أن يتلأ أجرا يسد ضائقته، على أن أبرز ما جلته «غادة» في روايتها ذلك التأخي بين سكان دمشق من مختلف مذاهبهم، والتآزر في المحن والملمات، والعلاقات الانسانية الطيبة بين أبناء المدينة والريف، وهي علاقات فرضتها طبيعة دمشق وامتداد صلات أبنائها إلى الريف والقوطية بحكم الميول والتزاوج وحاجة دمشق إلى رتة طبيعية تنفص منها تلك المدينة المغلفة بالاسمنت، فتعزز روابط المحبة بين سكانها والفلاحين، وخفت نزعة التعالي التي يشعر بها ابن المدينة تجاه الريفين.

وعلى الصعيد السياسي تؤرخ الرواية لمرحلة سياسية تمتد من

الحلمي، وجدت نفسها مدفوعة الى العودة للجزيرة، لوطن الأم، فيمقدار ما وجدت نفسها منفية عن الوطن/ الأم/ مقطوعة من الحنان، مخبونة في عذاب يتمها، أمسّت بالمقابل أكثر تعلقاً بالأم التي عذبتها فقدها، والوطن الذي قسا عليها، ولم يعد حلم تحقيق الذات خلق عالم من الأدب ببريق وإستهوانه، قادراً على أن يكون تعويضاً عن حرمان الطفولة وعذاباتها.

هكذا أمسّت المصالحة والعودة الى حضن الأسرة الدائي، مطعماً نحن إليه نفسها، ولكن ماذا بقي من الأسرة..؟ مات الأب والأم، وتفرق الأعمام، وماذا بقي من رزاق الياسمين؟ اجتاحتها الأبنية الحديدية، واكتسحت شوارع الاسمنت، وماذا بقي من صورة الانسان المشغفي الذي أحبته «غادة» إنسانيته بمقدار ما تفرقت من جموده..؟

لقد تبدلت القيم والأخلاق والأعراف، ولم يبق من ذلك كله إلا صورته في ذهنها، وهي صورة يمتزج فيها الحب بالآلم، لكنها تظل صورة الأم المفقودة مهما كانت قاسية، ويتجلى حين «غادة» وحبها دمشق في وصفها الرائع لحياة أهل زين واحتفاظها بذاكرتها الحية بذكريات لم تمحها الأيام، فكانت روايتها معجماً غنيا بالتعبيرات المشوقة، واللون المأكّل والمشروبات، والأشكال السائرة والحوارات المثيرة، والمواقف الانسانية، التي تنهّض أحياناً لتلاصق الزراب، وتسمو أحياناً لتعانق السماء، و«غادة» في سرمدنا ذلك كله مسكونة بالأعجاب والحب الكبير الذي لم تبده آلام روحها في مرحلتها الطفولة واليفاعة، ولم يكن تمردها ورفضها؛ لا تمرّد طفلة تقسو عليها أمها، لكنها تظل في نظرها الحزن الدائي الذي تترسم في، ولا تجد منه بديلاً يملأ فراغ حياتها.

صديقتي غادة السمان..

المجد للموت الذي احتضن جسد الأم ففتح للابنة باب الابداع، والخلود للآب الذي جعل من «الفصونة العصفوسة» تقصيرة الجن» كما كانوا يلقبونها نورساً أبيض يطل في فضاء العالم العربي.. ويمدنا بفضاء روحي خالده، دمشق يا غادة.. التي تحفظن بها في القلب مازالت وفيّة لك، وبناها اليوم أشرعن أجنحتهن للريح، وهن ينتظرن يشفق أمام روايتك التي لم تنته بعد، ويترقن كتابة الفصل الاول والآخر من روايتك الذي وضعت له عنواناً: «منقية الى الوطن أو شجار العشاق بين صبية ومدينة». ولم تكتبني بعد إيماناً منك بأن أعمال الأديب تظل غير كاملة ولا تنتهي الى الأبدية، وتطلعاً راثماً لى عطاء جديده. كما ينتظرن إتمام الرواية لتشمل مراحل حياتك التالية.

«الرواية المستحيلة» إنجاز فني كبير يمكن تصنيفه في مصاف الرواية الشهيرة، وهي تعزيز لمكانة المرأة في مسيرة الابداع الأدبي، وحققها في الحرية والكرامة الانسانية. ومرجع للمربين تقف أمامهم ألقافاً تربوية جديدة، فمن خلال تحليل شخصية «زين»، الطفلة، يطلعون على مخاطر السلطوية في التربية وعبوب الاستبداد وآثاره السلبية على الطفل ونتائج الاجتماعية البغيضة.

مرحلة الانتداب ومؤثراته الثقافية والاجتماعية مورورا بالجلاء وفرة الحكم الوطني، ثم مرحلة الانقلابات، فالوحدة بين سورية ومصر، وظهور الأحزاب السياسية المتصارعة على الساحة، والضيوط الخارجية على سورية.

وعكست «غادة» في الرواية طبيعة التفكير السياسي لأبناء العاصمة، وارتباط مصالحهم الاقتصادية بعجلة الاقتصاد العالمي، ونددت بغلبة الروح التجارية لدى بعض تجارها، وفشحت مواقفهم الانتهازية والاتجار بمصالح الشعب والوطن في سبيل الكسب المادي، ولا تظهر رشاشاً عن سلسلة الانقلابات العسكرية التي ليست في نظر سكان العاصمة سوى لعب أطفال، فإن القوى الخارجية كانت تخطط في محاولة منها لابتلاع الوطن.

وتعترف بطلة «غادة» بوضوح أنها تكتب عن حياتها الشخصية، «ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم وأحدث عن نفسي فيها، وأنا أعرف أنني أتحدث عن نفسي.. ولا أكتب شيئاً نصفه حقيقة ونصفه خيال، ولا أخاف من كوني اقترفت ذلك..».

على أن «غادة» لم تكتب عن حياتها فحسب، وإنما كانت روايتها وثيقة أمينة لتاريخ المرأة الشرقية، ونقا صارخاً للأموار الاجتماعية التي رسمها لها للجنس فعشش في عقلها الجهل والخرافة، ومارست عبوديتها وتهميشها برضا مخجل، فالرواية تتج بخصيصات نسائية شتى تفتك كل منهن رواية مستقلة، وما كانت «زين» ليقترق مستقبلها عنهن لولا أن توافر لها الأب الواعي، وتضامرت جملة من العوامل لتسردها وخروجها من الأسر منها انفتاح بعض مدرساتها وظروف يتمها، لكنها دفعت ثمن تمردها غالياً، فقد طعنت في كرامتها، وتعرضت لطفقة من بنديفة صيد سدنتها يد ابن عمها المتعصب، لأنها في خروجها على المألوف من حياة الحريم لطخت شرف الأسرة، فما كان يليق بها أن تتسكع في الحقول وتنتشر في بريد القراء صوريتها وأشعارها «مثل أرتيستات السريان».

«كنت ممددة على بطني فوق المقعد الخلفي.. أية كارثة أن أعجز عن الكتابة والقراءة، وأصير عمياء كما قد يتصورون..! الآن وقد هدأت آلامي، بوسعي أن أتفلسف وأكتب. ولابد من تلييم حواس البنت التي تطمع الى اصطيداع عصافير الدهشة والمستحيل والمجهول، وما هي المؤلفة اليوم بعد أربعين عاماً وتيف من الحادّة التي تعرضت لها بطلتها تحلق بجناحين من نور الحرف، كما كانت تحلق وهي طفلة في الطائفة الشراعية محاولة اكتشاف الأفاق. في حين سكتت الى الأبد البنادق الموجهة الى صدور البنات الشرقيات كلما حاولن أن يتشين ببريق من نور.

دمشق المفقودة هي الأم المفقودة لدى «غادة السمان»، غياب الأم فتح أمام «زين» رحلة التغرب، فنفت صورة الوطن من وعيها لكنها ظلت مسالمة في أعماقها، حيثما عن رزاق الياسمين بحثاً عن الأم، وبداية لمشروعها التعويضي أي حلمها في أن تكون كاتبة تحت تأثير عقدة الطفولة لديها، لكنها ظلت نحن الى دمشق حينها الى الأم المفقودة.. وحين استمكلت زين «غادة السمان» مشروعها

عرب الصحراء

تأليف : ديكسون

عرض وتحليل : أحمد الحسين *

ويشير المؤلف إلى حياة الغزو، والارتحال، وأثر البيئة الصحراوية على الإنسان العربي وهو في كل ذلك يقف موقف الباحث الذي يتحرى ألق الأشياء، وأصغرها فيعرض لنا وصفاً لحياة القبائل البدوية في جميع فصول السنة، وينقل لنا عبارات الترحيب، والأمثال، والحكم، والحكايات، وقصص المغامرات المثيرة، مضيافاً إلى ذلك الرسوم، والأشكال، والصور التي توضح، وتلغني وتقيد.

حياة البدو:

وهو عندما يتحدث عن البدو يقف عند المكونات الدينية والنفسية، والخلقية والجسدية التي صاغت شخصية البدوي، تلك الشخصية التي حازت الكثير من الصفات والفضائل حيث يعترف بذلك قائلاً: «إن الفارق العظيم — وأنا واثق أنه لمصلحة البدوي — بين رجل الصحراء في الجزيرة العربية وأخيه الغربي هو أن الحياة بالنسبة للاول غير مؤكدة، فهي مهددة بالخطر الدائم، وهذا ما جعله يتوجه بتفكيره نحو خالقه وأضعا لقلقه بإله واحد، يمكنه أن يجمعه من أعدائه، ومن الجوع أو المرض. إله يتبدل الفصول بأمره، ويمتص الماء والمطر، ومن هنا اكتسب البدوي شعوره الديني العميق وقناعته الراسخة أن كل شيء إنما هو بأمر الله سواء كان خيراً أم شراً، وعليه تقبله دون تذمر».

ويقف كثيراً عند أثر العقيدة الدينية في تهذيب نفس البدوي، ويصل طباعه الإنسانية النبيلة قائلاً: «إن فكرة الإله تلازم دائماً، واسم الله لا يبارح شفقي، وهو يصلي بانتظام خمس مرات في اليوم ولا يقوم بعمل إلا ويسأل الله العون فيه، وباختصار فإن الدين يزرع في نفس البدوي أعظم الفضائل».

الفن العربي:

ويحتل هذا الموضوع حيزاً كبيراً من إعجاب الرحالة والمستشرقين الغربيين الذين زاروا الجزيرة العربية، وعرفوا أهلها

لقد بذلت قصارى جهدي لأنقل ببساطة لأولئك المهتمين بالجزيرة العربية بعض المعرفة التي اكتسبتها خلال إقامتي بين البدو، وأعتقد أن بعض هذه المعارف ستكون جديدة ومن الخصارة بمكان إلا تدون. لاسيما ما يتعلق منها بالصفات البدوية الساحرة وغير القابلة للتشويه التي يتمتع بها بدو شرق الجزيرة العربية. وسأشعر بأنني كوفئت بأكثر مما استحق إذا وجد بعض الذين يقدروهم عملهم إلى الجزيرة العربية العزاء والمتعة، ولكنني أكون كوفئت مرتين إذا نجت في إثارة الاهتمام بولده من أكثر الشعوب لطفاً ومبعت افتخار أنهم «عرب الصحراء».

وعرب الصحراء هو عنوان كتاب جديد صدر هذا العام عن دار الفكر بدمشق، ودار الفكر المعاصر في بيروت. مؤلفه رجل السياسة البريطاني ديكسون الذي عاش فترة طويلة في الجزيرة العربية خلال الثلاثينيات من هذا القرن، وقد ترجم الكتاب إلى العربية موسى الزعبي، ومنذر المصري ويقع في ٦٠٠ صفحة، ويتألف من قسمين يحتويان خمسة وأربعين فصلاً.

وفي الكتاب نقرأ كما يقول الناشر: «وصفاً حياً وكاملاً لحياة البدو في شمال وشرق شبه الجزيرة العربية فقد أقام المؤلف وعمل في المنطقة قرابة ربع قرن، وعاش مع البدو في خيامهم، واندمج في حياتهم، ورافقهم في حلهم وترحالهم».

ولم يدع المؤلف شيئاً من حياة البادية إلا وأشار إليه، ودونه، فالكاتب سجل حياة وثيقة تاريخية هامة تكتشف من خلالها طبيعة البادية. وحياة البدو في مختلف الجبال والباديين.

فهو على سبيل المثال يتحدث عن الصحراء والارتحال ونباتات البادية، وحيواناتها، وطيورها، وعواصفها، ورمالها.

كما يتحدث عن الحياة الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية وأنماط العيش ومظاهر السكن، والعادات والتقاليد والأعراف البدوية.

* كاتب من سوريا

العمر: القاعود، البكرة، الحوار، الحدر، اللقي، الجذع، الجنينة، الدس، النافقة، الهرش، القاطر.

وفي هذا الجانب نقرأ تفصيلات كثيرة أو معلومات واسعة عن طعام الأبل، ولحمها، وحليها وأمراضها ومعالجتها، ويفرد صفحات من رسم الأبل، ويمثل ذلك بالرموز، والإشارات التي كانت شائعة بين القبائل العربية في تلك المرحلة.

صيد اللؤلؤ:

ومن الجوانب التي تستحق الذكر نظراً لأهميتها الاجتماعية والاقتصادية يتطرق ديكسون إلى صناعة السفن، ويذكر أشكالها وأسماءها.

والسفن من الوسائل الهامة على الصعيد التجاري والاقتصادي، فقد لعبت دوراً هاماً في تجارة الخليج، وفي مهنة خاصة هي الغوص واستخراج اللؤلؤ.

ويعطينا المؤلف معلومات قيمة عن ازدهار صناعة اللؤلؤ في الخليج العربي وخاصة في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى فهو يذكر على سبيل المثال أنه كانت تنطلق ٧٠٠ سفينة من الكويت وحدها في موسم الغوص وأن عدد العاملين في هذه المهنة يتراوح ما بين ١٠٠٠٠ - ١٥٠٠٠ انسان ما بين السياب والفواص والعاملين الآخرين.

ويتحدث ديكسون عن وسائل الغوص، ومعداته كما يتحدث عن الأخطار والأمراض التي يتعرض لها الغواصون ويشير إلى كساد صناعة اللؤلؤ ولأسبابها بعد ظهور وانتشار اللؤلؤ الصناعي. أما أشهر أنواع اللؤلؤ، فهي كما يذكر: الجيوان، الشرين، الفلوان، الفات، البدة.

والواقع أن تقديم صورة شاملة عن محتوى هذا الكتاب النفيس من الأمور الصعبة، لأن الكتاب يستحق قراءة متأنية لكل صفحة من صفحاته، وحسبنا ما سبق أن نشير إلى أهميته وإلى الملامح العامة، والمنطلقات الأساسية التي شكلت مضمونه.

وعدا الفصول الكثيرة التي احتوت على معلومات دقيقة وتفاصيل أصبحت بالنسبة لنا مجهولة أو منسية، فالكتاب احتوى مجموعة من الملاحق حول أنساب بعض القبائل كما احتوى على مقال عن بعض الشخصيات التاريخية التي لعبت دوراً هاماً في حياة شبه الجزيرة العربية في تلك المرحلة ذات الحساسية الشديدة.

وإذا كان البعض يأخذ على المؤلف بعض المغالطات، وخاصة في تفسير أو فهم بعض المواقف والعادات فهذا لا ينبغي بل ولا يتعارض مع رغبته وحرصه على رسم صورة نقيّة عن عرب الصحراء، ولأسباب في أذهان أبناء قومه الأوروبيين، الذين حمل بعضهم انطباعات خاطئة عن العرب، وجزيرتهم، كرسها بعض الكتابات غير النزيهة لرحلات، وتجار غربيين طافوا هذه المنطقة، وانتشروا بين قبائلها، ولكنهم لم يتمكنوا من فهم أو إدراك خصوصية وتقدم عرب الصحراء.

وإذا كان ديكسون قد لبى نداء الصحراء، واستجابه لسحراها، فقد خلد ومن موقع الإعجاب والمرحلة زمنية أصبحت أصداقها بعيدة عن حياتنا المعاصرة ولكن أثرها يظل يشدنا إلى جاذبية الصحراء، وندائها العميق.

عن كلب وهو في هذا الجانب يركز على قضية الضيافة، وحقوقها ويصف السعادة الحقيقية التي يشعر بها البدوي عندما ينزل الأضياف في خيمته.

ويصف ديكسون طريقة استقبال الضيف، وتقديم القهوة والطعام له، ويتحدث عن مدة الضيافة وعن الهدايا التي تقدم أحياناً للضيف ويقول في ذلك: إن منح الضيف الهدايا لمضيفه امتياز للأول إذا كان ذا منزلة، والآخر فقيراً.

وفي إطار الحديث عن مفهوم الشرف العربي يشير إلى رابطة المعلقة، وحرمة النساء، وحماية الدخيل، ورعاية حق الجار، ويرى أن تلك القيم هي جوهر الشرف العربي، وهو ما يطلق عليه الشيعة ويرى أنها تعني عند العرب جملة القيم النبيلة، وهي توازي مفهوم الشرف لدى الأوروبيين.

الخيل العربية:

ومن الموضوعات التي أشارت اهتمام المؤلف تلك الأهمية التي يوليها البدوي لفرسه، وهي مكانة عزيزة، بحيث تبدد الفرس في نظر البدوي وكأنها أحد أفراد أسرته، أو ربما يؤثرها أحياناً على بعضها وخاصة في الطعام والشراب والرعاية.

وهو يتحدث بإسهاب عن تربية الخيل، وأجناسها، وسلالاتها فيقول: الخيل الأصيلة في الجزيرة العربية هي: الكحيلات، الصقلاوي، الهذلي، عبيان، الحمدي، وتعرف باسم الخمسة، أو الخمسات الرسول، وثمها في الشهرة سلالة الخمسة الديناري وهي: الدهمان، المنقبة، الشويمان، الجلفان، أبو عرقوب ويعطي ديكسون معلومات دقيقة عن السلالات التي تنتج عن تلاقح الأصناف السابقة ويسمي من ذلك: المروج، وريثان، خوزيان، وضخان، خرسان، إذا كان الحصان من فئة «صقلاوي» وملوه، وسعدان، ورطبان، وسمحان، وخبيصان، ومخل إذا كان الحصان من سلالة عبيان أو المنقبي.

أما أسماء الخيل حسب أعمارها وذلك منذ الولادة وحتى نهاية العمر فهي تأتي على التسلسل كما يلي: فلو، حولي، جده، الثني، الربيع، الخمس، السبع، الغرة، ولا ينسى المؤلف أن يورد الكثير من الحكايات والقصص والقصائد التي ألفت في الخيل مما قد يتحدث عن صفاتها، وخصائصها وتكاثرها، وطريقة بيعها، وسروها واعتناؤها، وسباقات الخيل، بالإضافة إلى أمراضها وطرق المعالجة والعناية بها.

إبل الصحراء:

وإذا كانت الخيل قد نالت اهتماماً خاصاً لدى أبناء الصحراء لقوتها، وسرعتها، وجمالها، فإن الأبل حازت أهمية فائقة لقدرتها على الصبر والتمثل في بيئة قامت حياة الناس فيها على الارتحال الدائم.

ويذكر المؤلف الكثير عن خصائص الأبل، وصفاتها، ويعدد أنواعها، وسلالاتها المشهورة في الجزيرة العربية ومن ذلك: المعانية، الحرة، البانوية، الأرضية، عطية، حبش راحلة، ملحة، المجهم، الشهلة.

ونراه يسمي لنا الأبل من حيث أعمارها، وهي حسب

من الآلات الموسيقية التقليدية

بدر عبدالمك *

السنطور بين عشق الشجر وجنون زوربا

مصنوعة من الخشب، بعض المختصين بتاريخ الآلات الموسيقية يرون أن السنطور أنشئ من تطور موضوعي لآلة الهارب الآشورية. وهذه إحدى الفرضيات. ولكن هناك رأيا يرجعها الى الحضارة الفارسية. اذن لفظة السنطور فارسية مما يفرض احتمال أن أصلها المادي جاء من هناك . بالإضافة الى النقوش الجدارية وحضورها المنتظم في القرن السابع عشر.

وتحتوي آلة السنطور على خمسة وعشرين وترًا معدنيًا. وتكون مقسمة ومشدودة بشكل رباعي، فكل أربعة أوتار لها درجة صوتية واحدة، بذلك يبلغ عدد الأسلاك أو الأوتار في السنطور مئة وتر مع مفاتيح يبلغ عددها مئة أيضا، وتقع على يمين الآلة ويتوزع كل مفتاح لترتها مخصص للدرجان أو التيونك.. لتضبيط الانغام والدرجات الصوتية.

وظلت الآلة يرغم قدمها محصورة بين بعض البلدان كإيران وتركيا واليونان، وبعض بلدان المنطقة العربية والقفقاس، الا انها محدودة الاستعمال، ولم يتم ادخالها الى الأوركسترات العالمية. ونتيجة لتشابهها مع القانون فقد انكمش استعمالها أيضا وانحصرت بين المهتمين بالعزف على الاغاني الفلكلورية والقديمة والتراثية وهاققة العجر في منطقة البلقان.

ومن شاهد فيلم زوربا اليوناني الشهير، والذي مثله الممثل الأمريكي المعروف انتوني كوين، فإنه سيرى العلاقة الحميمة بين زوربا وآلته السنطور، والتي تلفظ في اللغة اليونانية «ستوري». وقد ركز على أهميتها الكاتب نيكوس كازنتراكيس كونها تحمل دلالات انسانية وروحية بين شخصيته في الرواية وهو زوربا وعلاقته بالآلة والعزف والرقص.

ومن المعروف ان السنطور تستخدم أكثر في الجزر

مازال هناك خلاف على الموطن الأصلي لآلة السنطور (أو تلفظ السنطور) بين علماء الآثار وعلماء الاثنوغرافيا وبالأذات علماء الاثنوغرافيا المختصين بآلات الموسيقى غير انهم يرجعونها الى مرحلة تاريخية قديمة لما قبل الميلاد، فاذا كانت هناك آراء تصر على انها آلة تنتمي الى الشرق القديم. فانهم ايضا لا يختلفون عن انها ابنة حوض الابيض المتوسط والحضارة الفرعونية.

وهناك رأي انها قدمت من حضارة الاغريق ورحلت مع مسيرة الغزو والجيش نحو الشرق. أما كيف رحلت فهناك اختلاف في الزمن والمسار ودقة التوقيت. البعض يعتقد انها مرت الى تركيا ثم ايران مروراً بمنطقة حضارة الرافدين وبلاد الشام. أو ان العكس هو الصحيح. أي ارتحلت من ايران الى حضارة الاغريق عبر المنطقة الشريية بالحضارة وهي بلاد الرافدين وبلاد الشام. حيث استولنت فيها الحضارة الآشورية والأكادية والسومرية والبابلية. كل تلك السلالات محفورة حفاتها في الصخرات والآثار والنقوش.

وتعتبر آلة السنطور أو السنطور بلفظ التاء بدل حرف الطاء، كما هو في اللغة الفارسية واليونانية آلة وترية شبيهة بآلة القانون، إلا انها تختلف عن القانون في طريقة العزف. فالقانون يعزف عليه بريشتين مصنوعتين من الفضة أو ما شابهها، يضعهما العازف في سبابتيه اليمنى واليسرى، ثم ينقر بهما على الأوتار التي يضعها أمامه وقد استقرت بشكل أفقي.

أما السنطور أو السنطور فإن العازف يأخذ بالضرب على أوتارها بعصوين من الخشب، ويقوم بتبديل الاصوات بتحريك الحمالات التي تسند الأوتار من تحت، وهي

* كاتب من.....

اليونانية القريبة من الحدود التركية، مثل جزيرة مدلينى نتيجة العلاقة التاريخية بهذه الجزر والحضارة الهيلينية. ومع التأثر والتأثير كانت رحلة آلة السنطور من شرقنا القديم الى حضارة الاغريق. في الوقت الذي انكش حضورها في موطنها الاصلى ايران وجدت لها مكانة مرموقة بين العجر والجزر اليونانية.

السيار والسلم الموسيقي الهندي المقدس

تعود جذور آلة السيار من الناحية التاريخية الى اصل فارسي. وكانت كالة وترية تحتوي ثلاثة وأتار شبيهة بالعود الفارسي. أما الآلة الهندية الحديثة فقد أصبحت بعتبات ونقوش ولها سبعة أوتار معدنية بعضها يتم استعماله للحن والبعض الآخر يستعمل ككندنة. وهناك مجموعة من الاوتار المتجانسة في السيار.

أما طريقة العزف فإن الأصابع تعزف على الأوتار مع ريشة تليس في ابهام اليد اليمنى. والحن عديدة متغيرة لهذه الآلة يتم استعمالها. وفي السنوات الأخيرة أصبح السيار أكثر شعبية في الغرب عن طريق الموسيقى الهندي الشهيرة راني شنكر، المعروف عالميا بيسيرته وتمسكه بهذه الآلة. وقد منحت حكومة الهند القبايا شرقية رفيعة واعتبرته ممثلاً وسفيراً للثقافة الهندية الراقية في عالم الموسيقى الهندية الكلاسيكية.

وقد شجع راني شنكر كثيراً من الموسيقيين الغربيين على الاهتمام بهذه الآلة. وكان من ضمنهم عازف الفيولين الشهير الأمريكي اليهودي مناحين الذي التقى مع شنكر في إحدى الحفلات الكبرى في قاعات البرت هول في لندن حيث عزفا سوناتا شهيرة أطلقا عليها اسم «الشرق يقابل الغرب». فكانت حواراً روحياً وحضارياً وإنسانياً بين آتني السيار والفيلويين الوترتين. فكانت قمة وتعبيراً عن التوحد الثقافي للغة الموسيقى الكلاسيكية.

وتأثرت فرقة البيتلز من منتصف الستينات بألحان وانغام آلة السيار الهندية مما دفع بروادها يومذاك الى ادخال نغمات تلك الآلة ضمن أغنياتهم العصرية كجزء من التحديث والتلوينات الموسيقية التي عاصرت تلك المرحلة من تفجر التقنيات والثورات والبحث عن الجديد مع أهمية إبراز قيمة التواصل الحضاري بين الشعوب عبر الموسيقى وآلاتها الحية حيث لا تعرف الموسيقى ولا آلاتها جسوراً أو حدوداً بين الثقافات إلا^٢ المختلفة.

وترتبط الموسيقى الهندية وآلاتها من الناحية التاريخية والميتولوجية بمعتقدات دينية وطقوسية. فقد كان الهنود القدماء يعتبرون الموسيقى هدية وعطاء من الآله كما ورد في أساطيرهم. وكانوا يؤمنون بأن الاهتهم «ساراسواتي» منحتم آلة (الفينا) الموسيقية الوترية وصممها لهم لتكون أشمن وأبهى الآلات الموسيقية. بل وذهبت بعض البحوث لدى الاثنولوجيين الموسيقيين الى قولهم بأن الآله براهما منجمهم مجموعة من الأغنيات والعزوفات الموسيقية المقدسة والتي ارتبطت ارتباطاً مباشراً بعباداتهم الروحية والفلسفية.

ويحمل القدماء الهنود من الاعتقاد الى درجة الايمان بأن السلم الموسيقي الهندي مقدس أشد التقديس، وأن موسيقاه ذات أثر سحري على الطبيعة. فهي تسقط المطر، وتتغلب على كسوف الشمس وعلى غضب الرياح، بل وأحياناً تؤثر في النجوم والكواكب والأرواح. ومع تطور الآلات الوترية في الهند انبثقت معها آلة تسمى «مافودي»، وهي آلة تشبه آلة العود المصرية بربقيتها الطويلة.

وعرفت الهند في تطورها الحضاري ومسيرتها الكبرى آلة الريابة والتي تشبه الريابة العربية والمصرية على وجه التحديد. ويذهب الباحثون في علم الموسيقى الى أن للهجات التجارية والفتوحات العسكرية تأثراً كبيراً في جلب الآلات ونقلها من الهند وإليها. فقد رحلت قبائل من البحر الأبيض المتوسط الى الهند، مثلما نقل الفرانجة المصريون آلاتهم الموسيقية الى الهند حتى أصبحت من الآلات الشعبية هناك مثل آلة القلوت والمزمار والقيثارة. لدرجة كبيرة من الشيوع والانتشار حتى يومنا هذا.

ونتيجة للطبيعة الروحية والصوفية للموسيقى الهندية فإن طقوس الاحتفالات في العزف والاستماع والتواصل بحاجة الى شعائر خاصة في المجتمع الهندي. وقد قام بعض الموسيقيين الهنود ومعدني الحفلات والبرامج وآلة السيار نيودلهي الى اقامة حفلة للناي الخشبي البدائي وآلة السيار في الهواء الطلق، وأغلقوا الأضواء بحيث يصبح المناخ العام تحت هيمنة الصمت المطبق والظلام المعتم بهدف تهيئة الحواس واستنفارها وتركزها بكثافة لدرجة كانت بحة الهواء والنفخ الخافتة يمكن الاستماع إليها. وتنقل نغمات الناي الى الأذن والحواس دون جهد فتتوحد الموسيقى مع سكنون الطبيعة والروح.

القدس في أعمال رسامي الكاريكاتور العرب

فايز سارة *

المدينة، وهي السياسة التي جرى متابعة قصورها على مدى ثلاثين عاما مضت على الاحتلال.

إن هذا التعبير عن عملية تهويد المدينة نراه في الكاريكاتور في لوحة رسمها الرسام المصري حامد نجيب عندما وضع القدس ممثلة برمزها الأقصى داخل نجمة سداسية مخططة على شكل أحجار بناء وقد كتب عليها «مستوطنات» حيث أن الاستيطان هو عملية ابتلاع وهضم، وهو الطريق الرئيسي باتجاه «التهويد».

غير أن في التفاصيل أشياء أخرى، عبرت عنها لوحة رسمها رسام الكاريكاتور السوري علي فرزات يصور فيها الأقصى رمز المدينة وبجانبه رسم آخر له نفس السمات، ولكن في أعلاه تم استبدال «الهلال الإسلامي» بـ «الشمعان اليهودي» بمعنى تأكيد الاتجاه والجدد الإسرائيلي نحو تهويد المدينة ورمزها الأساسي المعين.

وقد عبر أحد رسوم طه عيسى رسام الكاريكاتور السوري عن عملية تهويد القدس معالم وسكانا، عندما رسم يهوديا وهو يحمل القدس برمزها ونباتها وبشرها وبنائها، ويركض باتجاه مؤشر يقود الى التهويد، وتلك مختصرات حالة تهويد القدس، التي تتوالى قصورها بدعم من الولايات المتحدة كما يرى رسام الكاريكاتور العراقي هاني مظهر في لوحة يقدم فيها حصان طروادة الأمريكي، والذي من خلاله يتسلل اليهودي الى مدينة القدس، فيما يشير رسام الكاريكاتور الأردني جلال الرقاعي الى جانب من المساعدة الأمريكية لعملية التهويد في رسم يبين كيف يضع الكونجرس الأمريكي القدس أمام نظام الاستيطان المشهور سلاحه للاجهاز على المدينة في الوقت الذي يكون فيه العرب والمسلمون خارج أية فعالية حقيقية وجذبة تمنع عملية التهويد.

مدينة خارج تاريخها وتراثها:

لقد جعلت تلك القرائن في عملية تهويد القدس المدينة من طبيعة أخرى، وهي المدينة التي طامها عرفت باسم «مدينة السلام» يظلها الحب والتوافق بين البشر بغض النظر عن دياناتهم وطوائفهم، وهي الصفة الأساسية للمدينة قبل الاستيلاء الصهيوني عليها عام ١٩٦٧ والاتجاه إلى «إسرتها» أي تحويلها الى مدينة إسرائيلية - نحو ما يقول الإسرائيليون

احتلت القدس وقضيتها حيزا واسعا من انشغالات الرأي العام العربي بكل قطاعاته وتكويناته، وهو اهتمام يوازي أو يفوق اهتمام السياسيين العرب بالقدس وقضيتها، ذلك أن الرأي العام العربي بما تمثله القدس له من أهمية دينية تاريخية وثقافية وقومية، وما يربطه بها من أواصر وصلات، لم يجبر القضية على الدخول في ترتيبات وتكتيكات السياسة وبخاصة اليومية التي يقوم بها رجال السياسة، بل إن الرأي العام تعامل مع قضية القدس بصورة عفوية وبسيطة، لكن بمستوى ما تحتاج إليه القضية من اهتمام ومتابعة.

وبطبيعة الحال فإن الفنانين - وهم طائفة من الرأي العام - يعتبرون من أكثر الناس حساسية بمحيطهم وقضاياهم، سواء بما لديهم من إمكانيات ثقافية، وخبرات تقنية، وقدرات بصرية، إضافة إلى ما عندهم من رؤى فكرية - سياسية، قد لا يكون من الممكن التعبير عنها قولا، لكن ذلك الأمر ممكن عن طريق الرسم والتشكيل، وفي هذا هناك كثير من الأعمال الفنية التي تتناول القدس وقضيتها من جوانب عدة، وكانت أعمالا جيدة ومميزة. ورسامو الكاريكاتور العرب، لم يكونوا يبعدون عن التعامل مع القدس مدينة وقضية شأنهم في ذلك شأن بقية الفنانين، وقد أضافوا إلى ذلك في تعاملهم مع الموضوع، قراءة اللوحة والمعطيات السياسية المحيطة بالقدس وقضيتها، حيث أحاطوا بالقضية بحيثياتها وتفاصيلها، وتعاملوا معها بصفة كلية وفي بعض الأحيان بتفاصيل جزئية، مما أدى أحيانا إلى تغليب جانب على جانب، أو اختصار بعض جوانب القضية، لكن ذلك - في غالب الأحيان - لم يترك انعكاسات سلبية على أعمال رسامي الكاريكاتور العرب، بل على العكس جاءت النتائج إضاءات قوية على القدس وقضيتها، وإثارة متواصلة في جوانب الموضوع.

قدس تحت الاحتلال :

لقد جلب الاحتلال الإسرائيلي للقدس عام ١٩٨٧ واقعا جديدا، مأساويا، إذ لم يضع للمدينة بما فيها من بشر ومعالم تحت قبضة الاحتلال العسكري المباشر فحسب، بل أعلن ضم المدينة إلى الكيان الصهيوني، وتم إخضاعها إلى قانون الدولة وقضاتها وإدارتها، ذلك في خطوة واضحة ومعلنة لـ «تهويد

* كاتب وصحفي ومترجم على تحرير موسوعة الكاريكاتور العربي.



الطاعون «حزب العمل» أو الكوليرا «حزب الليكود» وذلك على نحو ما تضمنته لوحة الرسام اللبناني جيب حداد.

وبالتأكيد فإن الواقع يبدو أكثر مرارة وقسوة في الوقت الذي يحبس نهج المقاومة، وترك القدس أسيرة وقائع الاحتلال والأسرة، وفي آن معا أسيرة لضغط وتردي ردة الفعل العربية - الإسلامية، ويقدم لنا ياسين الخليل مشهدا مأساويا في هذا، إذ يصور في لوحته المقاومة وقد وضعت مع سلاحها في قارورة زجاجية بحيث أصبحت عاجزة عن القيام بأي جهد، فيما رسم القدس في خلفية الصورة، رابطا بصورة خفية بين المقاومة المحبوسة والقدس الأسيرة.

وهذا الربط لا يقدمه ياسين الخليل وحده، فنجد رسام الكاريكاتور الأردني جمال عقل يقدم رسما لفنّاء تلبس الكوفية الفلسطينية حاملة رمز القضية، ومن عينها الأولى يطل المسجد الأقصى رمز القدس، فيما هي تفكر من اتجاه عينها الثانية بصورة الفدائي المقاوم، الفدائي الذي يحمل سلاحا يرسم مستقبل المدينة، بل مستقبل القضية الفلسطينية برمتها.

إن الطريق إلى القدس معروفة واضحة لدى العرب جميعا، وهي طريق واحدة كما تبدو في ذهن العربي، غير أن رسام الكاريكاتور المصري الراحل نبيل السلمي، يكشف لنا شيئا آخر غير الصورة الذهنية، إذ يكشف مواطن عربي طرف الخط المحدد لطريق القدس، فيتبين له أن تحت الغطاء أسهم معاكسة في مسارها، وهذا يصور بعضا من الإشكاليات العربية في تعاملها مع قضية القدس بخاصة ومع القضية الفلسطينية والصراع العربي - الإسرائيلي عموما.

حاليا - وفي هذا يقدم حامد نجيب لوحة تبين سور القدس وبوابتها المغلقة المرفوع أعلاها لافتة «القدس مدينة السلام» لكن لافتة أخرى موضوعة في أسفل السور جانب البوابة تعلن منع دخول حمامة السلام، مما يدفع إلى ظهور التعجب والدهشة لدى حمامة السلام الراغبة في دخول المدينة.

وليس هذا هو الأمر الوحيد في وضعية القدس تحت الاحتلال، بل هناك متغير آخر، يقتضي مع طبيعتها التاريخية وصفها كمدينة للسلام، وهو ظهور المدينة - برمزها - كشاهد يرى كيف يغرق جنود الاحتلال بدم الفلسطينيين من سكان المدينة، وهو ما تؤثر إليه لوحة الرسام السوري حميد قاروط حيث يختصر في رسمه هذه التفاصيل اليومية لعمليات القتل والجرح التي يقوم بها الجنود الاسرائيليون والمستوطنون اليهود كما في كل الأراضي العربية المحتلة.

إن وقائع كهذه تجعل الشدائد تتلاحق من أجل القدس، ويقدم الرسام هاني مظهر لوحة في ذلك مصورا فتاة وقد ارتدت زيا اسلاميا وضعت يديها على رأسها وأخذت تصرخ بكل قوتها متنادية «واقدها» فيما يبدو في أسفل الصورة، عرب متشاكلون ، وكأنهم لا يسمعون شيئا!

ويقدم ياسين الخليل رسام الكاريكاتور السوري عملا يتناول الموضوع عينه من زاوية أخرى، إذ يقدم القدس من خلال رمزها الأقصى، تصرخ بقوة تلك الصرخة المعروفة في التاريخ العربي - الاسلامي و«اعتصمناه» في حين يقدم كل واحد من شخصيات العرب المرسومين في جانب الصورة اسمه المختلف عن اسم المنادى له، والآخر في هؤلاء يتساءل «مين اسمه معتصم» . وفي ذلك تبدو المأساة وقد وصلت حد السخرية المرة.

العرب والمسلمون أيضا في تعاملهم مع القدس، وقضيتها على نحو ما يراههم رسامو الكاريكاتور غير فاعلين - كما هو الواقع - وردة فعلهم بكائية - خطابية، بكائية، كما يقدمهم علي فرزات في لوحته، وعندما يصور رجالا وقد غلبه اليكاء الشديد ليملا دغاه من الدموع كتب عليه «من أجل القدس» وردة الفعل العربية خطابية على نحو ما يقدمه حميد قاروط في لوحته الثلاثية الصور، حيث يظهر رمز القدس في الخطاب الأول، ثم يأخذ في الاختفاء جزئيا في الرسم الثاني، بل يختفي كلية في اللوحة الثالثة، مما يشير إلى تضال الاهتمام بقضية القدس، حتى على مستوى الخطاب السياسي، واتجاه هذا الخطاب إلى تجاهل القضية أو تغييبها.

والواقع العربي - الاسلامي في تعامله مع القدس وقضيتها يقدم لنا نموذجا من حالة الارتباط والحرية في بحث الفلسطيني تحت الاحتلال عن مصير القدس في الوقت الذي توالى على السلطة في اسرائيل حزبان كل منهما أكثر تطرفا وتشددا بصدد القدس، إذ يدور في ذهن الفلسطيني هناك أن خيارات المدينة هي بين



كرأس سهم وفيما بين المسافتين كتب الخليل بخطه والطريق
الوحيد ، ورغم أن اللوحة تؤشر الى طريق الفلسطينيين للقدس
- للوهلة الأولى - فإن التدقيق فيها ربما يقودنا للقول إن الرسام
يرى : أن القوة والبندقية هما الطريق الى كل فلسطين وليس
القدس فحسب.

وبالتأكيد فإن طريق الفلسطينيين والعرب والمسلمين
للقدس ليست ميسرة ولا سهلة سواء كانت عن طريق
المفاوضات - كما هو واضح فيما يحدث - ولا عن طريق القوة
والعمل المسلح - بحسب التجربة التاريخية المعروفة - مما
يجعل مستقبل المدينة غامضاً ، بل هو أقرب الى أن يكون كما تراه
اسرائيل في أن تصبح القدس مدينة يهودية. لقد لاحظ واستشف
رسام الكاريكاتور السوري علي فرزات احتمالاً كهذا في ظل
استمرار حال القدس على ما هو عليه الآن وقدم لوحة ، يبين فيها
كيف يتقاطر العرب أمام كوة تذاكر إسرائيلية ، يجلس فيها
جندي ، يأخذ وسوما مالية للراغبين من العرب في التطلع الى
القدس وقبة الصخرة من خلال منظار قوي وكبير. إذ أن القدس
بعيدة عن أيدي العرب وعن أنظارهم أيضاً وهذا بعض حالهم
الآن.

تلك هي ملامح لوحة عامة لما قدمه رسامو الكاريكاتور
العرب في تعاملهم مع القدس وقضيتها وبالتأكيد فإن في
التفاصيل أشياء كثيرة ، تكشف مدى التزام الرسامين بهذه
القضية وحرصهم الشديد على مستقبل القدس مدينة عربية
فلسطينية ، كما كان على مدى آلاف السنين.

والطريق الى القدس - كما يراه الرسامون العرب عموماً -
محتواه القوة ، وهو ما تؤكد الوقائع السياسية التي يفرضها
الاسرائيليون في القدس ، وعليها ، وخلصتها اتمام عملية التهويد
والأهم فيها بناء المستوطنات وجلب المستوطنين وإعلان القدس
عاصمة اسرائيل ، إضافة الى الاعلانات المتكررة برفض
الانسحاب من المدينة أو حتى الدخول في تفاصيل ليحت وضعها
ومستقبلها ، وهو أمر يكتسب وضعاً خطيراً مع حقيقة أن
الجهود الدولية المختلفة لم تنفع في تغيير السياسة الاسرائيلية
إزاء القدس ، الأمر الذي لا يفتح خياراً أمام العرب والفلسطينيين
خاصة للتعامل مع قضية القدس. إلا من خلال القوة ، وهو ما
يلاحظه ، ويشير إليه رسامو الكاريكاتور العرب.

ويقدم عبدالوهاب العوضي رسام الكاريكاتور الكويتي
رسماً فيه قبة المسجد الأقصى وفي أعلاها الهلال ، وقد انعكس
ظل الهلال على القبة بشكل بندقية للدلالة على حالة المقاومة ، بل
على طريقها أيضاً ، وفي أسفل القبة ، وضع الرسام أحجاراً ومن
قبل هذه الأحجار نبتت زهرة ، وربما كان التفصيل الأخير وجهاً
آخر للمقاومة مقاومة الحجارة والأطفال التي ابتدعها
الفلسطينيون في القدس وغيرها من انحاء فلسطين ، بعد أن
افتقدت المقاومة السلاح المعروف والتقليدي في ظل ظروف غاية
في التعقيد والتداخل.

إن الطريق الواضح والصريح الى القدس يرسمه ياسين
الخليل ، إذ هو يضع البندقية جسراً بين مسافتين ، تباد الأولى
وقد حملت اقنواج العائدين الفلسطينيين - كما هو مفترض -
وحملت الثانية اسم القدس ، وقد اتجه رأس البندقية نحو القدس

آدم حياتم: لا أحد

سرايا الأسطر

محمد مظلوم *

داخل جسد الحياة، الموت نفسه يجيد آدم طريق المراثيات! إنه يصيغها لنا بصوفية باطنية، تقترب من اشراقات ابن عربي، وتجليات الحلاج وشطحات أبي يزيد، وتذكرنا في الوقت نفسه بمراثي «ريك» حيث الطبيعة تغار مما عليها من أحياء فتعمل على استردادهم عبر لا نهائية الموت.

لكن مراثي تلك، يخلطها آدم - بإرادته - بفرض نقض: الهجاء. فإن يوجه «رسائل إلى الموتى» وإذ يبدو كأنه يرثي «الموتى» هو في حقيقة الأمر يهجو الحياة والأحياء فيها أيضاً.. وأحياناً يقلب للمادة، فيخاطب من في الحياة على أنهم أموات يستحقون الرثاء؛ وهكذا يفعل مع نفسه:

«أروفتي بين الأموات

وقال لي:

إنني قأنت أجمل الأحياء» (ص ٢٥).

آدم إذن «هجاه» أيضاً. لكن بذلك الهجاء المشحون بنزعات عدوانية أو الصادر عن ذات مرضية. بل يصيغ آدم هجاءه بحكمة وتامل معزوجين بالهم وإشفاق لأجل أولئك المتلفعين بشعارات ترديد تقييب الشعر والوطن؛ كما في قصيدتي: «سالك الحزين» و«الساهرون» وهذا المقطع من «رسائل إلى الموتى»:

«وطني الصغير

أنت الذي قدمت النار والشعر

لن لا يعرفها

أنا وحيد في جنازتك

لماذا لم يرتفع نحبي

في تلك الساعة، نحو الله؟» (ص ٢٠).

في نهاية قصيدته «تلك هي حياتي»، يتنازل التعريف المبسط الذي اشترت إليه ليقدم لنا آدم تعريفات متضاربة لا تخلو من القسوة معروفاً أو ناكراً حياتي:

«حكم إعدام في صباح جميل

قرصة كادت تنبر مجرى الأمور

وكر الملائكة الذي تفكر نوافذه بالهرب،

عاشق تحرس أحلامه سبعة مستحيلات

تلك هي حياتي» (ص ١٨).

الاسم والنقبي

آدم حاتم أو «سعدون حاتم الدراجي» كما ورد في شهادة الميلاد، وربما في شهادة الوفاة أيضاً! يفقد اسمه في الحياة ولا

في كل مرة يُسأل فيها الشاعر الراحل آدم حاتم لماذا لم يطعم ديوانه الأول حتى الآن؟. كان جوابه للمهود: قصائدي خيول بريية ولا أرضي أن أضعها في أسطبل، ومع أن الأجابة لم تكن تخلو من سخرية سوداء، فإن آدم رحل من بيتنا تاركاً قصائده مبعثرة.. كحياته.. في كل مكان، فهل سينزع منا آدم ونحن نتأمل خيوله البرية في: لا أحد؟

لقد قرأت قصائد آدم مرات عدة، قرأتها ونحن بصدد جمعها ومعارفها بين ما تركه من مخطوطات لدى الصديق الشاعر أحمد محمد سليمان، وبين ما احتفظ له عندي من قصائد وقرائنها ثانية والديوان في طور التدقيق والإخراج النهائي، وقرأتها أيضاً والديوان مطبوع بصيغته الحالية، وقبل ذلك قرأت ما كان ينشره من قصائد في الصحف والمجلات.

وفي كل قراءة تعلن قصائده عن شعر صريح، شعر خارج التيارات والمدارس والنزعات، لكنه شعر داخل الشعر نفسه، والتجربة التي توثق الألم بأوجاعه، والمضي بوجوده، والمضي بأسطوريته. ولهذا، فلا ينبغي قراءة شعر كهذا بمعزل عن تجربته، ولعل آدم من القلائل الذين توحدوا مع كتاباتهم سيرة وتوجهاً، فهو لم يكن معنياً كثيراً بالتأليف البلاغي الخارجي، لكن صراحة شعره تقدمه لنا شاعر التجربة بامتياز.

جدل الحياة / الموت

ليس ثمة حد فاصل بين الحياة والموت لدى آدم حاتم إنهما مصرير دائم في صفة واحدة ووحيدة، أما ما يشاع عن «مهرجان الحياة» فقد انفضت نهائياً من التاريخ الشخصي لآدم. إنه ينتقد الموت والحياة «الموت لأنه لم يأت والحياة التي ذهبت هكذا فيما اتفق» (ص ٥)

في قصيدة «تلك هي حياتي» والتي كان الشاعر قد نشرها في مكان آخر تحت عنوان «نواب تقود نيزكا» يبدأ آدم بتعريف بسيط:

«جدول الدم الذاهب

إلى قم الساحرة

تلك هي حياتي» (ص ١٤).

وبهذا التعريف - ببلاغة سوداء - يقدم آدم صورة مصغرة للدمشة الداخلية التي تسكنه، دهشة متشحة بالخوف، لكنه يتمتع بذاكرة متداخلة تلعب في انغافها صور شتى من «الحياة الواقعية» ومن الحياة «الميتة» أو المستحيلة كذلك.

«انظر إلى الماضي كطفل

ينقرس في صورة أبيه

الذي قتل في الحرب» (ص ١٢).

✽ كاتب من ...

يستعيد به إلا بعد موته. لكن أية حياة؟ حياة المنفى.

لقد اختار «سعدون حاتم الدراجي» اسم آدم وعاش به منذ خروجه من العراق عام ١٩٧٨. فهل ذلك علاقة بآدم؟ للطرود من الجنة!

لقد عاش آدم وفي داخله شخص آخر باسم آخر ونكدرات أخرى يلتقي الشخصان أحيانا ويتبادلان الحديث وربما يختصمان، ولعل هذا ما يفسر لنا انشغال آدم في اظهار صوت مواز لرجل غامض في داخله. يتحدث عنه بحرية، وبضمير الغائب مما أعطى قصائده سمرا دراميا يتشكل عبر ما يسمى «تشبيذ الذات» أي جعلها شيئا خارجيا، وهو ما يمثل التطور اللاحق في قصيدة الحداثة، حيث استبدال قصيدة «القناع» لدى السياب والبياتي بلحالة الذات التي تيهيها، إلى سؤالها الأزلي عن جذورها في معمار غربتها واغترابها مع الآخرين وفيهم أيضا.

يمكن وصف قصيدة «من هو الشخص الذي كتب هذه القصيدة»

بأنها نموذج واضح ومثال دقيق لهذا «التشبيذ» في الذات:

«شخص تنانع عقده الثالث صنف الزوال

يحيا على قمم الخسارة

ويتنظر من الله أن يتوجه أميرا على الخراب،

في النهار ترفع يده مطرقة العداوة

وفي الليل يمضي لاشعال الحرائق في قرى النوم

يحلم بالخيول والمجوهرات

رغم أن جسده خال من المعادن

سوى بضعة من ازرار مطفئه الذي

صار من شدة التسكع يعرف الطرقات

إلى مغار الجحيم» (ص ٤٢).

وبالإضافة إلى ما يؤكده هذا المقطع من انهماك آدم في مشكلات شخص آخر منفي في داخله، فإن للمقطع يمثل - كذلك - تخطيطا نفسيا لعوامل هذا الشخص، والذي يتنبأ له الشاعر أن يزول قبل زوال عقده الثالث.

صياد الحانات

عرف عن آدم أنه صياد الحانات وتدمجها أيضا، حتى أن أول لقاء في به بعد وصولي إلى دمشق في خريف ١٩٩١ كان في مكانه، لكنه كان يتشغل بقول طرفة، «دفع الحانات تصطده». ولا تنضح «الحانة» بوصفها مكانا خاصا في قصائد الشاعر فذلك يحمل أكثر من إشارة، ليس أقل منها أن آدم الذي عاش صعلوكا ومشردا في حياته لم يقدم لنا مشهدا يوميا عابرا من صقلته للمعودة، لم يتشغل بتفاصيل الحياة الصغرى، عن سؤال الحياة الوجودي، بجانبها الفلسفي العميق.

الحانة التي كان آدم على علاقة خاصة بها ليست إلا جهة أخرى يتأمل الشاعر «منها» حياته هناك دون أن يهتم كثيرا بنفيعتها الموضوعية الآتية:

«لا أحد يصصح خطأ الموت

كما تقول الشاعرة

التي أصادفها في الحانات كثيرا (ص ٢٨)

ثمة «لا أحد» في الحياة ولا أحد في الحانات

الجميع يستحقون المراثي من آدم لأنهم ذهبوا بعيدا أو يستحقون الهجة لأنهم تركوه وحيدا. ومع هذا يحذرنا آدم من الآخر الذي في داخله وكأنه يعترف مسبقا عما قد يقترف:

«احذروا هذا الفتى السكران

ربما سيبيء إليكم

لا شيء إلا لأنه أساء إلى نفسه كثيرا» (ص ١٦).

يذكرنا آدم كثيرا بعبد الأمير الحمصري، الشاعر الرحيم والصعلوك الذي توفي في بغداد في السنة التي غادرها آدم، ويعصر يقارب العمر الذي توفي فيه أيضا!

لكن الحمصري، كان «شاعر الحانات» يفيض فيها شعرا وسكرا، لقد رأى فيها مكانا آمنا خارج الحياة، أما آدم فقد غاص عميقا في سؤال الألف في الحياة.

يقول الحمصري في ديوانه «أنا الشريد»:

أنا الشريد في الناس تدع من وجهي وغرب من أقدامي الطرق
بيد أن آدم لا يجد جالسا في الحانات، لا لأسباب ذاتها التي أحالها الحمصري إلى شعر، بل لأن آدم معني تماما بأشكالية الوجود ببعده الباطن، إنه يرى إلى ظلام شامل يغيب كل شيء فيقرر أن يغيب هو أيضا.

الحانة بالنسبة لآدم مكان آخر للعو، موت السكرى، أما الفناك في أمكنة موت الغريب، إنه الموت اللاعضوي، الموت المعنوي المتحقق في الحياة نفسها:

«سكارى المدينة ماتوا في حاناتهم

وكل الفناك مات فيها الغريباء

دونما سبب» (ص ٥٧)

فكم ميتة مت في الحياة قبل أن تختار موتك الوحيد؟ وفي أي من هذه الأماكن؟ هنا أتذكر مقطعا لليباني من قصيدة «سأبوح بعبك للريح والأشجار»:

«يموت الشاعر منفا أو منتصرا أو مجنونا أو عبدا أو خداما في هذي البقع السوداء وفي تلك الأقفاص الذهبية».

ولإزاء هذا المقطع أضاع المقطع الأول من قصيدة «رسائل إلى الموتى» التي يقرر فيها آدم اختيار شكل موته:

«ما أكثر ما رأيت في الحياة

لذا وضعت بوصلة الضياع ورحلت

وإن كان علي

أن أحيا مجرا

ستجني ذات يوم قتيلًا في الوديان البعيدة» (ص ١٩).

«لا أحد» الديوان الشعري للشاعر العراقي الراحل آدم حاتم الذي أصدره إصداره في مجلة «كراس» وقام لذكرى الشاعر الذي رحل في ١٩٩٣/٢/١٧ في مدينة صيدا بلبنان بعيدا عن وطنه وأصدقائه بعد غيبوبة استمرت أسبوعا.

يقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع المتوسط - طبعة أولى - إصدارات كراس - ١٩٩٦

هلال الحجري *

توطئة :

ليس من باب المبالغة إذا ذهبنا إلى أن ديوان الشعر العماني يمثل ثلث ديوان الشعر العربي القديم، وإنه ظل مقمورا ومطويا حتى عن معظم أهله وذويه.

فمن حيث الكم يشكل النظم (بمعناه الذي يقابل النثر) لغة تكاد أن تكون أشيع وسيلة للخطاب بين الناس، حتى لقد قالوا «خلف كل صخرة عمانية شاعر»، وهذه الجملة وإن كان من الصعب فهمها فنييا لحساسية كلمة «شعر» ومسؤوليتها الفنية وعدم مجانيتها، إلا أنها مؤشر قوي إلى العدد الهائل ممن يتعاملون الشعر - بمفهومه التقليدي - في عمان.

واليوم يدرك المثقفون العمانيون جيدا أن هناك فجوة عميقة بين جيل الشباب من المثقفين وموروثهم الشعري والأدبي وذلك إما لتورط بعضهم في المفهوم القاصر والأبلي «للحدائق» من حيث الاكتفاء بثقافة الصحف والمجلات والمقامي ونحوها.. وتصعير من أصول عرقية لا أحد يعرف مداها!

وعليه فإن محاولة إعادة قراءة ديوان الشعر العماني بعين البدر لا المؤرخ وبعين الأصالة لا الادعاء أصبحت ضرورة ندعو إليها كل المثقفين العمانيين.

وما نحن بهذه المحاولة نلقي حجرا في هذا النهر الراكد، فاما قولنا «يعين للبدر لا المؤرخ» سنخرج هذه المحاولة من تلك الاختيارات التي ترامي في الشعر للمناسبات السياسية أو الدينية أو الاجتماعية، وأما قولنا «يعين الأصالة لا الادعاء» سنخرج به هذه المحاولة مما تتورط فيه بعض الاختيارات لاعتبارات بلاغية أو نحوية أو لغوية تقليدية.

إضاءات بين يدي هذه المحاولة :

ولنا بعد ذلك أن نتصور أننا اخترنا من الشعر العماني ما يخضع لقوانين الشعر ذاته .. لا لما يخلعه عليه بعض النقاد من أحكام جاهزة، وليس لدينا تعريف جاهز للقوانين الذاتية للشعر، ولكن حسبا ما ستكشف عنه هذه المختارات الشعرية من صور وأخيلة غريبة انتزعت انتزاعا من ركام ضخم من النظم والثرثرة الموسيقية في دواوين الشعر العماني، ولا نكاد نقرأ مثل هذه الصور إلا لدى المتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وأبي نواس وغيرهم من عمالقة الشعر العربي. ونحن بذلك لا نصادر رأي أي مثقف أو ناقد، وإنما ذراهن كثيرا على ذائقة الشعر التي يهتز لها قلة من المبدعين.

ولا ندعي أن هذه المحاولة جديدة في طرحها، فقد سبقتها محاولات شتى على مستوى الشعر العربي منذ «الإصمعيات» و«الفضليات» ومحامسة أبي تمام» ووصولا إلى تجربة أدونيس في «ديوان الشعر العربي» والتي لا ننكر أنها الشرارة الأولى التي انطلقت منها هذه المحاولة في الشعر العماني، عدا أن بين تجربة أدونيس وهذه المحاولة مساحات من الفوارق تشبه المساحات الفاصلة بين ألوان الطيف، ولعل ذلك راجع إلى الذوق الشعري الذي لا مشاحة فيه.

ونحسب أن هذه التوطئة تكفي - الآن - تشريعا لهذه المحاولة، ونراهن كثيرا كما أسلفنا على الصور والأخيلة الغريبة التي تتضمنها هذه المختارات الشعرية.

وبعيدا عن التنظير سنترك المساحة المخصصة في كل غبد من مجلة نرؤى كي تفحص عن الألق الشعري لهذه المختارات، على أمل أن تصدر لاحقا في مصنف يلم شتاتها، ولكن ليس قبل أن تقف أفواها وتكلم أفواها أخرى..!

* اعتمدنا طريقة التشكيل النحوي والصرفي للأبيات اعتقادا منا بضرورتها في توجيه القراءة الفنية للأبيات

★ شاعر وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس.

وتصبح ماقوع فيه بعض المحققين من كسر لموسيقاها.

* لجأنا لتفسير بعض المفردات حسب الضرورة خلافا للطريقة المدرسية التي يتبعها بعض المحققين لدواوين الشعر العماني.

* اقترحنا عناوين للفقرات الشعرية أو الأبيات استنباطا من الدفقة الشعرية التي تتضمنها، وذلك خروجا بها من السياق المناسب الذي أتت فيه.

* حاولنا قدر الامكان أن نختار للشاعر ما نشر في ديوان أو لم ينشر وما صرح به أو سكت عنه!

* سنأى بهذه المختارات - حاليا على الأقل - عن التعريف بالشاعر أو الزمن الذي عاش فيه رغم أهمية ذلك، خشية الاطالة وحرصا على افراد المساحة المعطاة للنشر للأضامات الشعرية

* لن نعتد التسلسل الزمني للشعراء ، وذلك لظروف النشر، وما يتطلبه ذلك من استقصاء، وبقينا منا بأن حداثة الشعر وجوده غير مرتبطة بزمان ما..

* نهدي هذه الاضامات الشعرية العمانية لكل اولئك الذين يتعصبون لقالب شعري دون غيره، او من يحرصون على توقيع اسمائهم قبل كتابة النص!

الستالي (١١٦٣م - ١٢٥٥م)

١ - لعاب الأدب !

فهايتها يا أبا اسحاق صافية
حراء تلمع في الابريق كالذهب
في فتية كنجوم الليل قد ألفوا
حالين من كرم الأخلاق والحسب
تنازعوا بينهم صرفا مروة
ممزوجة بلعاب البر والأدب!

٢ - تصابي

كبرت .. والبيض واللذات.. من أدبي
حتى كأني لم أكبر ولم أشب!

٣ - عتاد قوم

إذا غدا لهم جيش وقد قصدوا
قوما .. تقدمهم جيش من الرعب!

٤ - لا جدوى

إذا هوت في فم الابريق بارقة
كانها كوكب ينقض في الكوب
نرجو من الخمر أن نسلوا فتورثنا
شوقا الى وطن أو وجه محبب!

٥ - لعاب الشمس

ولقد أبيت الليل أعتسف الفلا
وأجوب من ظلم الدجي جلبابها
وأخوض بالبيداء رقرق الضحى
والشمس حائرة تمج لعابها

٦ - أيام الشباب

ورعت بين الغانيات مقبلا
ورد الحدود معضعضا تفاحها
وإذا السهام من العيون جرحنتي
داويت من ريق الثغور جراحها!

٧ - ارتياح

إني وجدك مذ قالوا الفراق غدا
أرتاع ما ذكرت لي في الكلام غدا!

٨ - شيب

أحسها شعرات فتي شابة
كانها نشبت في مفرقي إير
إذا رأيت مشيبا أنت تنكره
فإن ذلك من لمع الأسى أثر!

٩ - مجلس اللذات

وأبتدي مجلس اللذات يشهده
بيض الوجوه كرام سادة زهر
أعلمهم كأس خرطوم^(١)، إذا قرعت
بالماء يرفض من أرجائها الشرر
ورب ليل وقد غابت كواكبه
الى السقام ، وشابت للدجي طزر

يسعى علينا بنور في زجاجته
لولا وقوع مزاج الماء لاشتعلنا
من قهوة كنسيم المسك تحسبها
دما.. جرت في فم الابريق متصلا
كان ريقستها مما ترقرق في
صفو الزجاج .. دموع غشيت مقلا
والشرب ^(٧) قد مزجوا صفوا خلائقهم
كما مزجت بهاء المزة العسلا!

١٤ - مازوشية

كليني لطول الليل .. وليهتك الكرى
من النوم ... أني بته غير نائم
صحبت لشجوي كل شجو كأنها
بها فاض من عيني بكاء الحائم
بذلت لحق الوجد عبرة بائع
وصنت بفضل الصبر لوعة كاتم
إذا لم أجد للعتب في البث مذهبا
طويت عليه كالطيف حيازمي!

١٥ - يأس

كنا نرى الشيب مكروها نحاذره
فاليوم حاجساتنا أن نبليغ الهرما!

سليمان التبهاني؟ ١٤٩٤م

١ - نرجسية الشاعر

إني أنا الابريز ^(٨) أصلا وعلى
والناس صغر بالدقيق يشتري
أنا دُعار الخيل إن مع القنا
دما، وسم الخصم يوما إن عتا
أنا عتيق الطير قلبا في الوغى
والضيغم الورد إذا التف القنا

نبهت كل ثقيل الرأس مال به
كأس الكرى، وثنى أعطافه السكر
أدعوه لأيا ^(٩) و.. ولأيا ما يكلمني
وجفته شنج باليوم منكسر!

١٠ - أرق من الخمر

تحكمت يا أقسى فؤادا من الصفا
بدلك في قلب أرق من الخمر!

١١ - رضيع التصابي

تمتع من شرخ الصبا ما تمعنا
فلما تغشى رأسه الشيب ودعا
رضيع تصاب وسط مهد شيبية
قضى وطرا من لهوها ثم أقلعا
وقد كان صبيا بالكواعب مغرما
وما زال مغرى بالبطالة مولعا
يزور الكعاب الرود ^(١٠) في خدر أهلها
إذا هوم السار بالليل هجعا
ويغدو مع الفتيات في مسرح الصبا
يعاطيهم ماء الدنان المشعشا!

١٢ - الخبرة العانس

لما غدا الديك في علياء مشرفة
يحننا بزمير بعد تصفيق

نبهت كل ظريف طيب غزل
باللهو والخمر مصبوح ومغبوق
وقلت يا صاحب الحانوت كيف لنا
بعانس بليت من طول تعتيق؟!

إن عزت الخمر من هيت ^(١١) فهات لنا
ما استل من «مستل» ^(١٢) أو سيق من «سيق» ^(١٣)

١٣ - نهاسية

وشاد يتهادى في الصبا غيدا
ميس القضيب . ثثنى ثمت اعتدلا

أنا ربيع الناس في عام القسا

وكعبة الوفد اذا ضمن الحيا

أنا المجل في الفخار والعل

وكل ملك حيثما سرت ورا

أنا أخو الفضل وينبوع الندى

ومعدن الصدق - لعمرى - والوفا

ففي يميني للورى ويسرى

بحران جاشا من منون ومنى!

٢ - خبوة

ومرة العلم عفار قرقف

لو ذاقها الطود الأشم لاتنشى

٣ - امرأة

كان رضاها من بنت كرم

سلاف زوجت بابن السحاب

مهففة القوام لها ابتسام

كايمناض البروق من الرباب

إذا ولت رأيت لها ارتجاجا

كما يرتج ملتطم العباب!

٤ - فلسفة الحب

وما الحب إلا نظرة، إن تمكنت

من العقل أمسى في مهاوي المعاطب

لقد أثرت أيدي الهوى في فؤاده

صدوعا كأعشار الزجاج المشاغب^(١٦)

إذا جنة الليل البهيم تأويت

عليه سوارى الهوى من كل جانب

٥ - مفهوم الكرم

ففي السلم إطعام العفاة سيجتي

وفي الحرب إطعام النصور السواغب!

٦ - وهب ونهب

وإذا تعاضمت الأمور رأيتني

أهب الحياة، وأنهب الأرواحا!

٧ - عاشقات

إذا أبصرني يختال زهوذا

بي المهر المطهم حين سارا

برزن من الحبا متتابعات

كما قد يقذف الزند الشرارا

٨ - امرأة

عجبة بالخيال والبيض والقنا

وكل أشم الأنف أروع كالصقرا

أبى نهدها أن يلمس الدرع بطنها

وأردافها من أن تدب على الخصر!

٩ - معشوقة الشاعر

إذا نظرت أصمت^(١٧) قلوبا وإن مشت

مشى الشوق في أحشاء عاشقها جهرا

وظلت تمج الخمر والشهد في فمي

وتقرشني اليمنى وتلحقني اليسرى!

١٠ - بدوية

برمهة^(١٨) رعبوية بدوية

منعمة خلود، بها يضرب المثل

تنوء بأخرها، فلأيا قيامها

وتقعدها الأرداف والتيه والكسل

١١ - الخبوة الشمس

عفار تمزق ثوب الظلام

بضوء شعاع لها مستمي

إذا أسدل الليل جلبابه

أرتل سنا القبس المضرم

كأن الحباب^(١٩) بها لؤلؤ

على ذهب ذائب مسجج

كأن الحبيب - بها طائفا

عليها ونحن ولم نظلم

بتشبيها قمر زاهر

يطوف بشمس على أنجم!

١٢ - أحلى الأيام

الله أيامنا، والشمل مجتمع

وعشنا من أذى التنقيص قد سلما

أيام لا كاشع نخشى ولا عدل

يفشى هناك ، ولم نحفل لمن غشما

أيام تفرشني زندا وتلحفني

ردفا وتطيرني من وصلها ديا

وأثم الثغر منها وهي باسمه

والدهر عن ثغر مسرور قد ابتسما

تهوى هواي وأهوى كل ما هويت

وحاكم الحب في أحشائنا حكما!

١٣ - قبلة

زوديني منك يوما قبلة

علها توجدني بعد عدم

قد براني الشوق سقما مثلا

قد برى الكاتب للخط قلم!

١٤ - حب نفسية

تريق الدما من قبل سيفي مهابتي

ويسبق سيفي الموت نحو الغلاصم!

أمر من الموت الزوام توعدني

وأنفذ من شهب النجوم عزائي

١٥ - ألحد الصرب

هل الناس إلا نحن أبناء عرب

فسل تعلمن عن فعلنا في الأقالم

ونحن الأسود الغلب والناس غبرنا

ضباع، أمحكى أضبع بضر اغم؟

ونحن اليزاة الشهب والناس كلهم

حمام ، فيا ذلا لها من حاتم

لنا الملك والتيجان والتخت والعلا

على كيد ذي ختر وورغم مراغم

١٦ - صورة جسية

إذا خطرت ومر بها نسيم

أماد قوامها ذاك النسيم

ميود إن أتتك وإن تولت

تلاطم خلفها كفل فعيم

تقوم فتمسك الحصر اضطرارا

فتقعدها العجيزة إذ تقوم!

١٧ - رومانسية

يصيح الصبر بي فأروغ عنه

ويدعوني هواك فأستقيم

أحن إليك من وله وشوق

كما قد حن للندي الفطيم

١٨ - هدير الخمر

راح اذا هرقت وأشرق نورها

سجد السقا لها على الأذقان

ولها هدير في الدنان كأنه

نغم القسوس قبالة الصلبان!

هوامش:

١ - الفطيم : الخمر السريعة الاسكار.

٢ - لايا : الأولى تعني الشدة والثانية تعني الابطاء.

٣ - اللينة

٤ - هيت : موضع بالعراق

٥ - مسقل : واد من أودية جنوب الباطنة في عُمان.

٦ - سقي : بلدة بالجبل الأخضر من عمان.

٧ - الشرب : جمع شارب كصعب جمع صاحب.

٨ - الأبرين : الذهب الخالص.

٩ - العقار : الخمر للازمعتها الدن

١٠ - القرقف : الخمر التي ترعد صاحبها

١١ - الطود : الجبل العظيم.

١٢ - الشاعب : الفرق أو المتابع

١٣ - أصمت : قتلت

١٤ - برهرمة : المرأة البيضاء الشابة الناعمة.

١٥ - الحباب : الفقايع

كشاف مجلة «نزوى» للأعداد [٩ - ١٢]

دونما رتابة تواصل (نزوى) دورها بتعميق التواصل الثقافي بين الكاتب والقارئ عبر ثقافة شاملة ومتخصصة.

في عامها الثالث قدمت المجلة ٢٠٣ كتاب، نشر و٥٧ دراسة في الآداب واللغة والتاريخ والجغرافيا، و١١ مادة في السينما والمسرح جمعت ما بين الإبداع والترجمة والحوار، وعرضت ٤ مداخلات في الفن التشكيلي، وتوقفت في ٤ محطات علمية متميزة، وأجرت ٨ لقاءات مع اعلام الثقافة المعاصرة، هذا عدا احتفائها بالابداع الشعري (٥٤ نصا) والنثري (٥٣ نصا)، مع التحفظ على التقسيم القسري واختتمت أعدادها مع ٥٥ متابعة ثقافية حظت بها رسائل من مختلف عواصم العالم.

وفي القسم الاول من هذا الكشاف الذي اعده الزميل اشرف ابو اليزيد تم ترتيب المواد أبجديا، كل في بابها، متبوعا باسم المؤلف (أو المترجم متبوعا بحرف (ت) ايقونة للترجمة) ثم رقم العدد، فالصفحات:

م	اسم المادة	اسم الكاتب	العدد	الصفحات
١	أبزون الفارسي الذي تمنع الهوية والامعية	محمد المحروقي	٩	٥٨/٥٤

اما القسم الثاني (اسماء الكتاب) ، فياتي حسب الترتيب الأبجدي، يلي كل اسم ارقام المواد المنشورة له:

م	اسماء الكتاب	أرقام المواد
١	ابراهيم خليل	دراسات ١٤

دراسات :

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	أبزون الفارسي الذي تعمن: الهوية والأهمية	محمد المحروقي	٩	٥٨/٥٤
٢	آخر الملائكة دراما الراوي والمروي له	ياسين النعير	١٠	٧٠/٦٠
٣	أداء بعض أنماط الموسيقى التقليدية العمانية : الرزحة والرواح	مسلم بن أحمد الكثري	١٢	٩٦/٨٥
٤	أدب التصوف	ميثم الجنابي	٩	١٠٢/٩٧
٥	الأدب والرواية الجديدة عند رولان بارت	عبدالرحمن بوعل(ت)	١٢	٢٩/١٩
٦	إدوارد سعيد: في الثقافة والهيمنة	كمال أبو ديب	٩	٢١/٦
٧	الأزهار البرية في شمال عمان	جيمس مندفيل	١٠	٢٠/٦
٨	الاسلام والمسرح: إقامة الدليل على حرمة التمثيل	حسن بحر اوي	٩	١٢٨/١٢٤
٩	أضواء على مصادر التاريخ العماني الحديث	محمد صابر عرب	١١	٨٤/٧٤
١٠	الانساق الدلالية والايقاعية في ديوان البئر المهجورة للشاعر يوسف الخال	عبدالقادر الغزالي	١١	٩٥/٨٥
١١	أوديسيوس يلتبس الشمس المهيمنة	محمد عفيفي مطر(ت)	١٠	١٠٧/٩٩
١٢	أوكتايفرياث : الترجمة، الآداب والحروف	عبدالله الحرامي (ت)	١٢	٧٠/٦٦
	أول عاصمة لعمان قبل الاسلام	طالب المعمرى	١١	١٦/٦
١٤	قلعتا : حضارة نصفها في القلب ونصفها في الطين بنوية ياكبسون التأسيس والاستدراك: ليونارد جاكسون	ابراهيم خليل(ت)	٩٠	٩٨/٩٥
١٥	بودلير والغنائية الحديثة، تموجات أحلام اليقظة وخفقة الجناح الأخيرة: سوزان برنار	ترجمة : راوية صادق مراجعة: رفعت سلام	١١	٤٢/١٧
١٦	بين بلاغة الصورة وسردها قصيدة النثر الراهنة وصنع الرؤية الجمالية	عبدالله السمطي	١١	٦٥/٥٣
١٧	تجديد القول في التراث النقدي: نقد أدبي أم صرف أدبي	رشيد يميأوي	١٠	٥٢/٤٦
١٨	تحليل الخطاب (من اللسانيات الى السيميائيات)	أحمد يوسف	١٢	٤٦/٣٨
١٩	١٨ نوفمبر .. عطاء متجدد	نزوى	١٢	٣/٢
٢٠	الحياة بحثاً عن السرد: بول ريكور	سعيد القانمي(ت)	١٠	٢٦/٢١
٢١	الخطاب النسوي المعاصر قراءة في خطاب نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي	تركي الربيعو	١١	٥٢/٤٧
٢٢	الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية	عبدالواسع أحمد الحميري	١١	١١٧/١١٢
٢٣	رباعية لوفيلد: مقارنة بين الشعر والموسيقى	فوزي كريم	٩	٩٦/٨٧
٢٤	رسالة الى امرأة مجهولة: عن الصحراء والرحيل ولعبة الغمضة	سيف الرحبي	١٢	٦/٤
٢٥	الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي	احسان صادق سعيد	١٠	٥٩/٥٣

٢٦	سوق الظلام ، مسافة المسافة بين الضوء والظلمة	طالب المعمرى - أشرف أبو اليزيد	١٢	١٨/١٠
٢٧	السيرة الذاتية النسوية	شيرين أبو النجا	١٢	٨٤/٧٩
٢٨	شعب الغائب	سيف الرحبي	١١	٤/٢
٢٩	شيرينينا الذات في فلسفة سورن كيركغارد	فاضل سوداني	١١	١٢٢/١١٨
٣٠	عبدالله الطائي وريادة الكتابة الأدبية العمانية الحديثة: (قراءة تاريخية لفنونه الأدبي)	محسن الكندي	٩	١١٦/١٠٨
٣١	العصاب الشعري	سيف الرحبي	١٠	٤/٢
٣٢	عقدة خارون عقدة أوفيليا: غاستون باشلار	سلام مخائيل عيد(ت)	٩	٨٦/٧٨
٣٣	العلاقة بين الاعلام والتاريخ	عبيد الشقمي	١٢	٧٨/٧١
٣٤	علاقة الشرق غرب: بين قنديل أم هاشم والحب في المنفى	فريدة النقاش	٩	١٠٧/١٠٣
٣٥	على رصيف العام الجديد	سيف الرحبي	٩	٤/٢
٣٦	فيسوفا شيمبورسكا شاعرة المتناقضات نويل ١٩٩٦	هاتف الجنابي(ت)	٩	٣٢/٢٢
٣٧	في لغة الشعر والبحث عن الشعرية	جودت فخر الدين	١٢	٥٢/٤٧
٣٨	قراءة تحليلية لرجعيات منهج النقد التاريخي	محسن الكندي	١١	١٠٠/٩٦
٣٩	القصة العربية الجديدة الاطلال النظري والنماذج	فخري صالح	١٠	٤٥/٣٧
٤٠	القصة العربية الجديدة في سورية، عقد الثمانينات .. أفتراق وتحول	حسان زعت	١٢	٣٧/٣٠
٤١	قصيدة النثر: تأملات في المصطلح	محمد الصالحي	١٠	٩٤/٨٠
٤٢	اللغة مثنوى الوجود، حول علاقة اللغة بالوجود عند الغرابي	ادريس كثر عز الدين الخطابي	١٢	٦٥/٦٠
٤٣	اللواح الخروصي سالم بن غسان حياته وشعره (٨٩٥-٩٨١هـ) دراسة موضوعية وفنية	راشد بن حمد الحسيني	١٠	٣٦/٢٧
٤٤	محاورة عبدالله العروي في (من التاريخ الى الحب)	صديق نور الدين	٩	١٢٣/١١٧
٤٥	المتخيل الروائي والتاريخ: مدارات الشرق في بنيات التفكير	واسيني الاعرج	٩	٥٣/٤٣
٤٦	مخاتلات المحكي: الوجوه العديدة لشهرزاد	محسن جاسم الموسوي	١٢	٧٩/٧١
٤٧	مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير الاختلاف الفلسفي	عبدالله ابراهيم	١١	٤٦/٤٣
٤٨	مكتبة السامي العقد الثمين في روض البيان	رفيعة الطالعي	١٠	١١٥/١١٣
٤٩	المنهج المقارن في الدراسة الأدبية	عبدالنبي اصطيظ	١٢	٥٩/٥٣
٥٠	الموسيقى التقليدية العمانية	رفيعة الطالعي	١٠	١١٢/١٠٨
٥١	النص الأدبي وتعدد القراءات	بشير ابرير	١١	٧٣/٦٦
٥٢	نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السرد)	سعيد يقطين	٩	٦٣/٥٩
٥٣	الواقعية الشعرية الفرنسية ١٩٢٢-١٩٥٧: هنري أجيل	مي التلمساني(ت)	٩	١٤٥/١٣٩
٥٤	الواقعية القكرة - ريتشارد فورد نموذجاً	كامل يوسف حسين	٩	٤٢/٣٢

٥٥	الوقوف على جدار اللغة: بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة «شعر»	حسن مخافي	٩	٧٧/٦٤
٥٦	يوسف اندريس وصورة الآخر	محمد حافظ دياب	١١	١١١/١٠٦
٥٧	يوم من زماننا لسعد الله ونوس شهادة على الراهن	نديم معل	١١	١٠٥/١٠١

سينما ومسرح :

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	الاسلام والمسرح	حسن بحراوي	٩	١٢٨/١٢٤
٢	تجليات المكان في الفيلم المغربي، عرس الدم نموذجاً	عبدالله الجوهرى	١٢	١٢٨/١٢٣
٣	الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات	يوسف يوسف	١٠	١٤٣/١٤٠
٤	غسان كنفاني مجدداً على الشاشة ماذا تبقى من (عائد الى حيفا)؟	فاروق وادي	١١	١٥٢/١٤٨
٥	الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ	سمير فريد	١٠	١٥٠/١٤٤
٦	لقاء مع جواد الأسدي	يوسف أبولوز	١٠	١٢٩/١٣٣
٧	لماذا، يا أيزيدور مسرحية من فصل واحد : البرثومورافيا	عزيز الحاكم(ت)	١٠	١٣٢/١٢٨
٨	محمد مخلص عن فيلمه المقبل : رقص الطير مذبحها من الألم قبل رصاصة الرحمة	حسام علوان	١١	١٤٧/١٤٣
٩	مسرح تادروش كانتور، البحث عن الحياة عبر الموت	هناء عبدالفتاح	١٢	١١٢/٩٧
١٠	مسرحيات شكسبير في السينما	سمير فريد	١١	١٣٦/١٣٠
١١	مكبث وليام شكسبير	صلاح نيازي	١١	١٣٩/١٢٣

فن تشكيلي :

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	حوار مع الباحث سعد الجابر حول كتابه كتوز	فراس عبدالمجيد	١٠	١٢١/١١٦
٢	الفنان التشكيلي في عمان	رقية الطالعي	١٢	١٢٢/١١٣
٣	الفنانة التشكيلية العمانيّة	رقية الطالعي	١١	١٤٢/١٣٧
٤	مروان قصاب باشي، الطبيعة الصامتة ... النور الكامد	عبدالرحمن منيف	٩	١٣٨/١٢٩

لقائات:

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	حسن حنفي سؤال الاصلة لم يعد مطروحا	عصام أبوزيد	٩	١٥٢/١٤٦
٢	دنيس جونسون ديفز ترجمة الأدب العربي تشهد تراجعا لم تعرفه على امتداد تاريخها	كامل يوسف حسين	١١	١٦٦/١٥٩
٣	الشاعر. أحمد المعطي حجازي: هزيمة ١٩٦٧ أدت الى عزلة جيل وهجرة جيل آخر	عزمي عبدالوهاب	١٠	١٥٥/١٥١
٤	الشاعر حسب الشيخ جعفر في حوار شامل وعميق لـ (نزوى)	محمود الرحبي	١١	١٥٨/١٥٣
٥	فرنسيس بيكون : ديفيد سلفستر	عبدالرحمن طهمازي، غسان فهمي (ت)	١٠	١٢٧/١٢٢
٦	لقاء مع الشاعر حبيب الصايغ	محمود جمال الدين	١٢	١٤٤/١٤١
٧	محمد السريغيني : وجدت في العجم الصولي تلك الغنائية التي يفتقدناها جل شعرنا المعاصر	حسن الغري	٩	١٥٧/١٥٣
٨	من القصة الى الرؤيا حوار مع محمد خضير	حسين عبداللطيف	١٠	١٥٠/١٤٧

شعر:

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	أدعية من حنين	جعفر الجمري	٩	١٧٩
٢	أفكار خطيرة في حالة دفاع عن النفس	عواد ناصر	١١	١٧٣/١٧٢
٣	أشياء خائفة	جرجس شكري	١٠	١٨٨
٤	الأمس الجعيد	عبدالله الشحام	١٢	١٧٦
٥	أنا لست هناك	حمدة خميس (ت)	١٢	١٧١
٦	تأملات معاصرة حول مسألة الجثة	رشيد نيني	٩	١٨١
٧	تعاريف	حمدة خميس	٩	١٦٨
٨	الغلب على ياقوت الحيلة	حسين السلطاني	١٢	١٧٠/١٦٩
٩	ثلاث قصائد	مبارك العامري	١١	١٧٤
١٠	الحجر على أعصابه .. قد يضيء	محمد عبدالقادر سبيل	١١	١٨٢
١١	حديقة	ناصر العلوي	١١	١٧٦
١٢	دم الوثن: نذب الروح أراجيح للموت	عبدالله الكلبياني	١٠	١٨٤/١٨٢
١٣	نون عنوان	طالب المعري	٩	١٧٠

١٤	رجل ذو قبعة ووحيد	محمد حسين هيثم	٩	١٨٢
١٥	زرقاء اليمامة	عبدالله البلوشي	٩	١٧٧
١٦	سيده الأحن	محمد بوجيري	١٠	١٧١
١٧	سرغي بيسينين: روح الشعر الروسي الصافية	عبدالله عيسى (ت)	١٠	١٦١/١٥٦
١٨	صامتات يملحن حريداً عالياً في الروح	اندرس عيسى	٩	١٧٥/١٧٤
١٩	صباح السهل	ناصر العلوي	٩	١٧١
٢٠	صراع / نصفي الأسود	سعيدة خاطر الفارسي	١١	١٧٧
٢١	عدم صديق وأخر .. لا	وفاء العمراني	٩	١٦٧/١٦٦
٢٢	عراء المكارية	محمد حسين هيثم	١١	١٧٩/١٧٨
٢٣	عريفة الطيور أو القاهرة	عبدالمعزم رمضان	٩	١٦٩
٢٤	غوته: الغزليات الرومانية	سركون بولص وستيفان فايندر (ت)	١١	١٧١/١٦٧
٢٥	فتات الكلام	عبدالحاميد بن داود	١٠	١٧٦/١٧٥
٢٦	في تاويل الأحران	أشرف أبو اليزيد	١٠	١٨٥
٢٧	في مديح الصديق السبيء	محمد أبو معتوق	١٠	١٧٧
٢٨	قصائد	عامر الرحبي	١١	١٨١
٢٩	قصائد : ايف بونغوا	عبد الرحمن بوعلي (ت)	١٠	١٦٨/١٦٢
٣٠	قصائد فرنسية (متنقيات): راينر ماري ريلكه	كاظم جهاد (ت)	١٢	١٥٦/١٤٥
٣١	قصائد قصيرة	حلمي سالم	١١	١٧٥
٣٢	قصيدتان	رشا عمران	١٠	١٨٧
٣٣	الكائن مع مخطوطته	صلاح حسن	٩	١٧٦
٣٤	لدائن الأكيد ذاهلا	سليم بركات	١٢	١٦٠/١٥٧
٣٥	لغة ثالثة	صالحة غابش	١٠	١٨١
٣٦	ليست رسالة لو، فقط، تجيء	باسم المرعبي	٩	١٦٥/١٦٤
٣٧	ليل لقامتها ومآلن لقيامتها	شوقي عبدالأمير	١٢	١٦٧/١٦٦
٣٨	ماذا خلف هذا القلب الصديء؟	البشير التهالي	١٠	١٨٦
٣٩	مارك ستراند	حسن حلمي (ت)	٩	١٦٣/١٥٨
٤٠	متخذاً ذريعة ماء، يلهج بمن غفل عنه..	أحمد الملا	١٠	١٨٠
٤١	محض عادة قديمة	جمال القصاص	١٠	١٧٤/١٧٣
٤٢	مرايا من سماء خفيفة	محمد نجيم	١٢	١٦٨
٤٣	مرثية لصديق	أحمد الرحبي	١٢	١٧٥
٤٤	المشهد العائلي	شريف رزق	١٠	١٧٢
٤٥	اللمعات	فوزية السندي	١٠	١٧٩/١٧٨
٤٦	من غنائيات الرعاة الارمين	علي سعيد باعوين (ت)	١٠	١٧٠/١٦٩
٤٧	من يوميات شارل بودلير	هدى حسين	١٠	١٩٣/١٨٩
٤٨	موت الكائنات الأخرى	محمد تركي النصار	٩	١٨٠
٤٩	الناثمون : ولت وإيمان	اسكندر حبش (ت)	١٢	١٦٥/١٦١
٥٠	نصوص الفراغ	شوقي شفيق	١١	١٨٠
٥١	.. والسروة تدعو	ابراهيم نصراة	٩	١٧٣/١٧٢

٥٢	وجه الطفولة .. وجه الأرض	عبدالله البلوشي	١٢	١٧٤
٥٣	وسوسات قبل الرحيل	هلال الحجري	١٢	١٧٣/١٧٢
٥٤	يوم نذير البحر	ثاني السوداني	٩	١٧٨

نصوص:

٢	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	أنياس، انهم ينتظرون إليك، جورج حنين	بشير السباعي(ت)	١٢	١٩٢
٢	أحلام الحيوانات النائية: لي. ك. أبوت	دنيا ميخائيل (ت)	٩	٢٠٧/٢٠٥
٣	أصوات البحر	سعود البلوشي	١٢	٢٠٢/٢٠١
٤	الأفعى الزرقاء، الطاهر بن جلون	روز مخلوف (ت)	١١	١٨٥/١٨٣
٥	الذي لم يعد سعيدا	عبدالله أخضر	١٢	٢١٤
٦	أميرة مدهشة	أشرف الخمايسي	١٠	١٩٥/١٩٤
٧	تلك الغرائق	يوسف الأخرمي	١٠	٢١٢/٢١٠
٨	التمثال	موسى كريدي	٩	١٩٣/١٩٢
٩	تواطؤ	وحيد الطويلة	١٠	٢٠٣
١٠	حاجز ومطر	هدى العطاس	٩	٢١٢
١١	حالة طواريء	مصمد المنسي قنديل	١٢	٢٠٠/١٩٨
١٢	الخارج توأ من العدم ستيفان فيري	أحمد النصور (ت)	١٢	٢٠٦/٢٠٤
١٣	درمش	حسين علي حسين	١١	٢٠٨/٢٠٦
١٤	الذباب	عبد خال	١١	١٩٩/١٩٦
١٥	الراس الأعمى	وارد بدر السالم	١١	١٩٤/١٩١
١٦	رائحة التفاح	نجمان ياسين	٩	١٩٦/١٩٤
١٧	رجل الأدوار الثلاثة	محمد القصبي	١٢	٢١٢/٢١٢
١٨	رسالة من عام ١٩٢٠ أيفو اندريتش	زهير خوري(ت)	٩	١٨٨/١٨٣
١٩	رودولفيو قصة فالتين راسبوتين	حسن م. يوسف (ت)	١٠	٢١٨/٢١٤
٢٠	شفاه المقابر	محمد بن سيف الزحبي	١٠	٢٠٥/٢٠٤
٢١	صالة البهاء	شاكر الانباري	١٢	١٨٨/١٨٧
٢٢	صمت الرمال	محمود الورداني	٩	١٩١
٢٣	صوتك يزعجني	هدى حسين	١٢	١٩١/١٨٩
٢٤	صورة البطال الذي كان..	وجدي الأمدل	١٢	١٩٣
٢٥	الطريق	نجلاء علام	٩	٢١٣
٢٦	طنجة ذات البحرين	خليل التغمي	١٢	١٨٦/١٨٣
٢٧	عائب على الستونو	محمود الريماوي	١٢	٢٠٣
٢٨	العاصفة	محمد القرمطي	١٠	٢٠٢/١٩٨
٢٩	فالس الوداع: ميلان كونديرا	عزيز الحاكم (ت)	١٢	١٨٢/١٧٧

٣٠	فانتازيا	محمد القرمطي	١١	١٩٥
٣١	فعل الفولاذ	محمود الرحيبي	٩	٢٠٨
٣٢	الفقاعات الملونة تقبل خدي الطفلة بجنو	يحيى بن سلام المنذري	٩	١٩٩
٣٣	قصص	منتصر القفاش	١١	٢٠٥/٢٠٤
٣٤	القلب الواشي: إدجار آلان بو	طاهر الربيري (ت)	٩	١٩٨/١٩٧
٣٥	قلق: غريس بالي	عامر الصمادي (ت)	١٢	٢٠٩/٢٠٨
٣٦	قمر على نعيش جدي	محمد المزدوي	١١	١٩٠/١٨٨
٣٧	الكارثة	محمد بن سيف الرحيبي	١٢	١٩٧/١٩٦
٣٨	كالعادة	مؤنس الرزاز	٩	١٩٠/١٨٩
٣٩	كيف تحيا مع الموت: سلفادور دالي	أشرف أبو اليزيد (ت)	٩	٢١٨/٢١٤
٤٠	لغة أخرى	رشا المالح	٩	٢٠٢/٢٠٠
٤١	المستحمان	سعيد الكفراوي	١١	١٨٧/١٨٦
٤٢	مسحوق الورد	علي الصوالي	١٠	٢٠٧/٢٠٦
٤٣	المزار	عبدالله عبدالقادر	٩	٢٠٤
٤٤	مناعة على أمير طعين	كريم الأسدي	١٢	٢١١
٤٥	من طبقات الشعراء: جان دمو شاعر الواحدة	أحمد النصور	٩	٢٠٣
٤٦	من يوميات شارل بودلير	هدى حسين (ت)	١٠	١٩٣/١٨٩
٤٧	موت الغول	فضيلة الفاروق	١٢	٢١٠
٤٨	نورا	طاهرة بنت عبدالخالق اللواتي	١٠	٢٠٩/٢٠٨
٤٩	الهاتف	مرهون العززي	١١	٢٠٩
٥٠	هذا ليس غليوناً	عبدالمجيد الهزاس	١١	٢٠٣/٢٠٠
٥١	هذا مساء جميل جداً	مها بكر	١٢	٢٠٧
٥٢	مواجس	محمد القرمطي	٩	٢١١/٢٠٩
٥٣	يوم لرجل مهزوم	سليمان العمري	١٠	١٩٧/١٩٦

عـلـوم:

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	التقنية والحداثة: جان ماري دومينيك	لطيفة ديب (ت)	١٢	٢٢٤/٢١٥
٢	العلم المهمل (الفرينيو جيني أو فن انجاب الأولاد). بيير تويولييه	لطيفة ديب (ت)	٩	٢٢٣/٢١٩
٣	المغناطيسية الأثرية وتطبيقاتها	جمال أبو ديب	١١	٢١٤/٢١٠
٤	الموت للعلم مراجعة نقدية لكتاب جون هورغان (نهاية العلم) يحيا العلم: جون كاستي	عبد السلام نعمان (ت)	١٠	٢٢٢/٢١٩

متابعات :

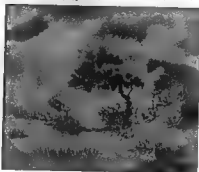
م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	الأسئلة التي لم يجب عليها روجيه جارودي في القاهرة	يوسف القعيد	١١	٢٤٩/٢٤٦
٢	الالهام الشعري	جنان جاسم حلاوي	٩	٢٥٣/٢٥٠
٣	أمين نخلة ملاح من تجربة شاعر لبناني	جهاد فاضل	١٠	٢٤٠/٢٣٨
٤	بعد نصف قرن: «دكتور جيفاجو» يعود الى روسيا	أشرف الصباغ	١٠	٢٥٥
٥	بمعطفه المطري حتى في الصيف، قراءة جانبية	جليل حيدر	١٢	٢٣١/٢٢٩
٦	بهاء النص الصوفي: قراءة في رواية «متون الأهرام» لجمال الغيطاني	محمد الحمامصي	٩	٢٤٥/٢٤٤
٧	بول سيران.. عشق المستحيل	عزيز الحدادي	١١	٢٣٧
٨	تطور الصحافة الفكاهية	مصطفى رجب	١٢	٢٥٠/٢٤٩
٩	التعبيرية الشعرية ومن الرماد الى الرماد	عبداللطيف الأرنؤوط	١١	٢٣٦/٢٣٤
١٠	(تفريغ الكائن) لخليل النعيمي، كلام القلب بلسان العقل	حاتم الصكر	١١	٢١٨/٢١٦
١١	تناسقية التوحد في المكان / الزمن / الذات الأخرى	عبد الغني السيد	١١	٢٣٣/٢٢٨
١٢	قراءة في نصوص العدد الثامن	نجيب العوني	١٠	٢٣١/٢٢٩
١٣	الثقافة المغربية وسؤال تفعيل التراث	التحرير	١٢	٢٢٨/٢٢٧
١٤	الحدثاء المغدورة	خالد زغريت	١٠	٢٣٧/٢٣٥
١٥	حدود الهوية وأفاق الإبداع عند سعدي يوسف	غالية خوجة	١١	٢٤٢/٢٣٩
	حرائق الزمن.. غنائية الصورة في شعرية علي الدميني			
١٦	حرف الهمزة: رؤية لغوية شاملة	سليمان فياض	٩	٢٤٧/٢٤٦
١٧	حقوق ضائعة للرياحاني	جهاد فاضل	١٢	٢٤٠/٢٣٨
١٨	الخطاب الشعري واشكالية الاذاعة اللغوية	عبد العزيز مواني	٩	٢٣٩/٢٣٧
١٩	خطاب الموت في الشعر الجاهلي	أحمد الحسين	١٠	٢٥٤/٢٥٣
٢٠	الدراماتورجيا وانساق التواصل المسرحي	عبد المجيد شكير	١٢	٢٥٢/٢٥١
٢١	د.هـ. لورنس وقضية التجاوز في الشعر	ياسين طه حافظ	١٠	٢٢٨/٢٢٥
٢٢	الرأي العام والدعاية، بين التجار ومتخذي القرار	اسماعيل علي سعد	١٢	٢٥٧/٢٥٥
٢٣	رسمي أبو علي: ذات مقهى، ليس جادا إلا في.. السخرية	عمر شبانة	١٢	٢٢٦/٢٢٥
٢٤	الرسولة: الوجه الآخر من التكوين	مهذب نصر	١١	٢٢٧/٢٢٥
٢٥	الرواية المعاصرة واشكالية الكتابة	محمد معصم	١٢	٢٢٧/٢٢٤
٢٦	الروم في شعر أبي فراس: ن. أدونتنس و م. كاتار	وليد الخشاب (ت)	١٠	٢٤٣/٢٤١
٢٧	سقط متاع الكتابة	محمود الزيماري	١٢	٢٥٤/٢٥٣
٢٨	شارع الفراهيدي .. دلالة الاسم والمكان	بدر الشيدى	١١	٢١٥

٢٩	الشاعر أنسي الحاج في كتابه الجديد (خواتم ٢) الكتابة خارج المدارات والأقائيم	زهير غانم	١٢	٢٦١/٢٥٨
٣٠	شيركو بيكه س، في مضيق الفراشات	محمد عفيف الحسيني	١٢	٢٤٢/٢٤١
٣١	صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي.. رؤية حضارية جديدة في عصر العولمة والاغراق الثقافي	عادل أبو طالب	١١	٢٥٥/٢٥٢
٣٢	شريط .. من «تضاريس» خارطة «الثبتي»	عبدالودود سيف	٩	٢٣٦/٢٣٤
٣٣	العادات والتقاليد العمانية المغربية، المرجعية التاريخية والاطار المشترك	ايراهيم القادري بوتشيش	١٢	٢٤٦/٢٤٣
٣٤	عبدالله راجع: الحداثة لدى شاعر مغربي	جهاد فاضل	٩	٢٤٩/٢٤٨
٣٥	عتمة من المعارف تضيئها .. الأخطاء	محمد مظلوم	١١	٢٥١/٢٥٠
٣٦	عقل العويط، لسان العبث والموت	صباح الخراط زوين	١٢	٢٣٣/٢٣٢
٣٧	فلسفة العودة والرحيل في قصص طاغور	بدر عبد الملك	١٠	٢٥٢/٢٥١
٣٨	فن المديح النبوي في شعر أبي مسلم البهلاني	أحمد درويش	١٠	٢٤٦/٢٤٤
٣٩	في رسائله الى المعلقة أولغا كتير، تشيخوف أفكر بالمستقبل كثيرا وأكتب من دون حماس	عبدالله صخي	١٠	٢٣٤
٤٠	قراءة في ديوان كلب ينبع ليقفل الوقت، ومحاولة جادة لتحديث التجربة أيضا	وفاء محمد أبو زيد	١١	٢٤٥/٢٤٣
٤١	قصائد مجهولة للشاعر الانجليزي أودن	عبدالله صخي	١٢	٢٦٣/٢٦٢
٤٢	كاماسوترا - أو فن الحب	سميرة النسي	٩	٢٥٥/٢٥٤
٤٣	كشاف مجلة «منزوى» للأعداد (١-٨)	أشرف أبو اليزيد	٩	٢٧١/٢٥٦
٤٤	اللغة الغربية من خلال نظرة عصرية	عبدالله مرتاض	٩	٢٢٧/٢٢٤
٤٥	ماذا يمكن أن نفعل في هذا الربع الخالي؟	هشام علي	٩	٢٢٣/٢٢١
٤٦	مجموعة (رائحة الفقراء) لسالم الحميدي	ايراهيم قرغلي	١١	٢٣٨
٤٧	محمد مليحي فنّان الحركة - بدير ريساتاني	بنينونس عمروش (ت)	١٢	٢٤٨/٢٤٧
٤٨	مرثية الزوال: روايتان وأسطورة واحدة	محمد الطاهر امحمد	١٠	٢٤٨/٢٤٧
٤٩	مظاهر الاكراه في فلسفة فوكو الواقعية	عمر مهيليل	٩	٢٤٣/٢٤٠
٥٠	ممثّل موهوب نص يكتشف للمرة الأولى لبرتولد بريشت يصف لقاء الكاتب بهتار	نجم والي	١١	٢٢٤/٢٢٣
٥١	منذ جلعاد كان يصعد الشعر	حسام الدين محمد	٩	٢٣٠/٢٢٨
٥٢	مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي	رفيعة الطالعي	١٠	٢٢٤/٢٢٣
٥٣	النجمة السارحة في فضاء اللانهاية	حسام الخطيب	١١	٢٢٢/٢١٩
٥٤	هارولد بتر - ضيق المكان لاتساع الرؤى	سيد عبدالخالق	١٠	٢٥٠/٢٤٩
٥٥	هل كان الخليل شاعرا	محمد بوزيان بتعلي	١٠	٢٣٣/٢٣٢

نیزوا
NIZWA

[illegible]

English: *English*



العدد التاسع
شعبان ١٤١٧هـ
يناير ١٩٩٧م

٤٢	حسن بحرأوى	سینما و مصر ١
٤٣	حسن حلمی	شعر ٣٩
٤٥	حسن الغزنی	لغات ٧
٤٦	حسن م. یوسف	نصوص ١٩
٤٧	حسن السلطانی	شعر ٨
٤٨	حسن عبداللطیف	لغات ٨
٤٩	حسن علی حسن	نصوص ١٣
٥٠	حلمی سالم	شعر ٣١
٥١	حمدة خمیس	شعر ٧,٥
٥٢	خالد زغریت	مقابلات ١٤
٥٣	خلیل العمیمی	نصوص ٢٦
٥٤	دنیا میخائیل	نصوص ٢
٥٥	رashed بن حمد الحسینی	دراسات ٤٣
٥٦	روایة صادق	دراسات ١٥
٥٧	رشا عمران	شعر ٢٧
٥٨	رشا المالح	نصوص ٤٠
٥٩	رشید نینى	شعر ٦
٦٠	رشید یحیایى	دراسات ١٧
٦١	رفیعة الطالعی	مقابلات ٥٢
		فن تشکیلی ٣,٧
		دراسات ٤٨, ٥٠
٦٢	روز مخلوف	نصوص ٤
٦٣	زهر خوری (ت)	نصوص ١٨
٦٤	زهر غانم	مقابلات ٢٩
٦٥	ستیفان فایندر	شعر ٢٤
٦٦	سركون یولص	شعر ٢٤
٦٧	سعود الولوشی	نصوص ٣
٦٨	سعيد الغانمی	دراسات ٢٠
٦٩	سعيد الكفرأوى	نصوص ٤١
٧٠	سعيد بقطین	دراسات ٥٢

أرقام المؤلف	أسماء الكتاب
دراسات ١٤	١ إبراهيم خليل
مقالات ٤٦	٢ إبراهيم قرغلي
مقالات ٣٦	٣ إبراهيم القادري بوتشيش
شعر ٥١	٤ إبراهيم نصر الله
دراسات ٢٥	٥ احسان صادق سعيد
مقالات ١٩	٦ احمد الحسين
مقالات ٢٨	٧ احمد درويش
شعر ٤٣	٨ احمد الرحبي
شعر ٤٠	٩ احمد الملا
نصوص ٤٥، ١٢	١٠ احمد النصور
دراسات ١٨	١١ احمد يوسف
شعر ١٨	١٢ اندريس عيسى
دراسات ٤٢	١٣ اندريس كلير
شعر ٤٩	١٤ اسكندر حبش
مقالات ٢٢	١٥ اسماعيل علي سعد
نصوص ٣٩، شعر ٢٦	١٦ اشرف ابو اليزيد
مقالات ٤٢، دراسات ٤٦	١٧ اشرف القمايسي
نصوص ٦	١٨ اشرف الصباغ
مقالات ٤	١٩ باسم المغربي
شعر ٣٦	٢٠ بدر الشديدي
مقالات ٢٨	٢١ بدر عياللك
مقالات ٢٧	٢٢ بشير ادريز
دراسات ٥١	٢٣ البشير التتالي
شعر ٣٨	٢٤ بشير السباعي
نصوص ١	٢٥ بليويس عمروش
مقالات ٤٧	٢٦ تركي الربيعي
دراسات ٢١	٢٧ ثاني السويدي
شعر ٥٤	٢٨ چرخ شكري
شعر ٣	٢٩ جعفر الجعري
شعر ١	٣٠ جليل حيدر
مقالات ٥	٣١ جمال ابو ديب
علوم ٣	٣٢ جمال القصاص
شعر ٤١	٣٣ حنان جاسم حلاوي
مقالات ٢	٣٤ جهاد فاضل
مقالات ٣٤، ١٧، ٢	٣٥ جودت فخر الدين
دراسات ٢٧	٣٦ جيمس مندليل
دراسات ٧	٣٧ حاتم الصيكر
مقالات ١٠	٣٨ حسام الدين محمد
مقالات ٥١	٣٩ حسام الخطيب
مقالات ٥٢	٤٠ حسام علوان
سينما ومسرح ٨	٤١ حسان عزت
دراسات ٤٠	٤٢ حسان مخافي
دراسات ٥٥	

۱- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۲- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۳- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۴- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۵- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۶- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۷- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۸- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۹- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد
 ۱۰- سرکاری تنظیموں کی بنیاد پر انفرادی تنظیموں کی بنیاد

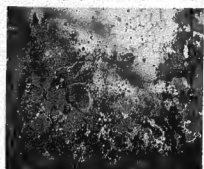
احمد علي مشير الكويك (1910) و محمد قاسم (1914)



العدد الثاني عشر
جمادى الآخرة ١٤١٨هـ
أكتوبر ١٩٩٧م

[illegible]

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26



لعدد الحادي عشر
صفر ١٤١٨ هـ
يوليو ١٩٩٧ م

١٧٦	مي تلمساني	دراسات ٥٣
١٧٧	ميثم الجنابي	دراسات ٤
١٧٨	ناصر العلوي	شعر ١٩، ١١
١٧٩	نجلاء علام	نصوص ٢٥
١٨٠	نجم والي	مقالات ٥٠
١٨١	نجمان ياسين	نصوص ١٦
١٨٢	نجيب العوفي	مقالات ١٢
١٨٣	نديم معلا	دراسات ٥٧
١٨٤	نزوي	دراسات ١٩
١٨٥	هاتف الجنابي	دراسات ٣٦
١٨٦	هدى حسين	نصوص ٤٦، شعر ٤٧
١٨٧	هدى العباس	نصوص ١٠
١٨٨	هشام علي	مقالات ٤٥
١٨٩	هلال الحجري	شعر ٥٣
١٩٠	هناة عبدالفتاح	سينما ومسرح ٩
١٩١	وارد بدر سالم	نصوص ١٥
١٩٢	واسيني الاعرج	دراسات ٤٥
١٩٣	وحيد الطويلة	نصوص ٩
١٩٤	وفاء محمد ابوزيد	مقالات ٤٠
١٩٥	وفاء العمراني	شعر ٢١
١٩٦	وليد الشهاب	مقالات ٢٦
١٩٧	ياسين طه حافظ	مقالات ٢١
١٩٨	ياسين الناصر	دراسات ٢
١٩٩	يحيى بن سلام المنذري	نصوص ٢٢
٢٠٠	يوسف ابولوز	سينما ومسرح ٦
٢٠١	يوسف القعدي	مقالات ١
٢٠٢	يوسف يوسف	سينما ومسرح ٣
٢٠٣	يونس الأخرمي	نصوص ٧

١٤٧	محمد بوزيان بعلبي	مقابعات ٥٥
١٤٨	تحميد تركي الصنار	شعر ٤٨
١٤٩	محمد حافظ دياب	دراسات ٥٦
١٥٠	محمد حسين هيثم	شعر ٢٢، ١٤
١٥١	محمد الحمامصي	مقابعات ٦
١٥٢	محمد صابر عرب	دراسات ٩
١٥٣	محمد الصالحي	دراسات ٤١
١٥٤	محمد الطاهر امحمد	مقابعات ٤٨
١٥٥	محمد عبدالقادر سبيل	شعر ١٠
١٥٦	محمد عفيف الحسني	مقابعات ٣٠
١٥٧	محمد عفيفي مطر	دراسات ١١
١٥٨	محمد القرمطي	نصوص ٥٢، ٢٠، ٢٨
١٥٩	محمد القصبني	نصوص ١١٧
١٦٠	محمد المحروقي	دراسات ١
١٦١	محمد متعصم	مقابعات ٢٥
١٦٢	محمد المزيودي	نصوص ٣٦
١٦٣	محمد مظلوم	مقابعات ٣٥
١٦٤	محمد المنسي قنديل	نصوص ١١
١٦٥	محمود جمال الدين	لقاءات ٦
١٦٦	محمود الزحبي	نصوص ٢١، لقاءات ٤
١٦٧	محمود الزريماوي	نصوص ٢٧
١٦٨	محمود الوريداني	نصوص ٢٢
١٦٩	مروهون العزري	نصوص ٤٩
١٧٠	مسلم بن أحمد الكثيري	دراسات ٣
١٧١	مصطفى رجب	مقابعات ٨
١٧٢	منتصر القفاش	نصوص ٣٣
١٧٣	مهيا نصر	مقابعات ٢٤
١٧٤	مؤنس الرزاز	نصوص ٢٨
١٧٥	موسى كريدي	نصوص ٨

الإشراف الفني :

أشرف أبو اليزيد

NIZWA

A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117, ALWady ALKabeer, Sultanate of Oman

TEL: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

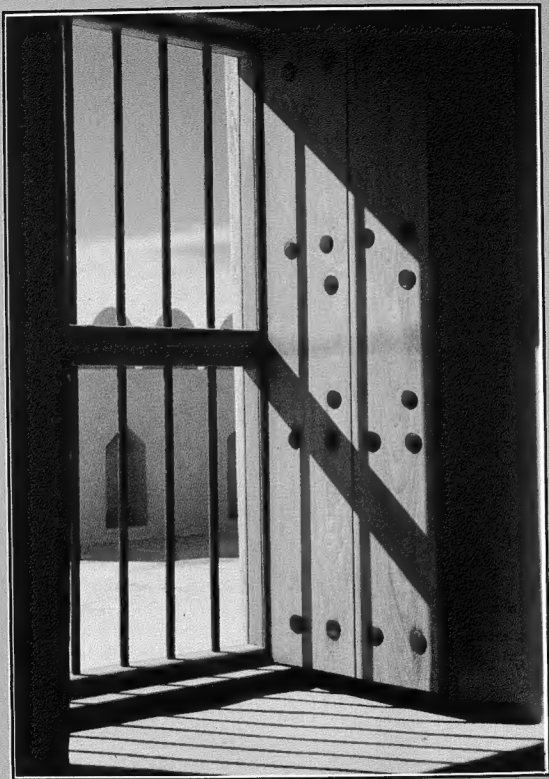
طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الإعلانات: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان

البدالة: ٧٩٢٧٠٠ - فاكس: ٧٠٣٦٠٨ ، تليكس: ٣٧٥٨ ON.OMANEA ص.ب: ٣٣٠٣ روي - الرمز البريدي: ١١٢

إشارات :

- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تُنسخ بالآلة الكاتبة
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاصص لضرورات فنية وإخراجية
- لا يُعتبر لعدم الرد على الوسائل الواردة من قبل أصحابها الكتب والفنانين مطالبا على الأقل
- المواد التي ترد المجلة لا يُرد لأصحابها سواء نشرت أو لم تُنشر، وأحيانا تُخضع للنقاش زماني طويل نسبيا بسبب فصالية الإصدار



▲ عدسة الفنان : محمد مهدي جواد ، سلطنة عمان

◀ الغلاف الأخير بريشة: موسى صديق المسافر ، سلطنة عمان

نيزكي

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

